

Janne Vihavainen

## Harmoninen tunnelma

Miten modaaliset harmoniailmiöt vaikuttavat tunnelmaan  
omissa jazz-sävellyksissäni?

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Muusikko (AMK)

Pop/jazz-musiikin koulutusohjelma

Opinnäytetyö

20.11.2013

Tekijä Otsikko	Janne Vihavainen Harmoninen tunnelma
Sivumäärä Aika	41 sivua + 3 liitettä + 2 youtube-videolinkkiä 20.11.2013
Tutkinto	Muusikko (AMK)
Koulutusohjelma	Pop/jazz-musiikin koulutusohjelma
Suuntautumisvaihtoehto	Säveltäjä-sovittaja
Ohjaajat	Lehtori Jukka Väisänen Lehtori Esa Onttonen
<p>Opinnäytetyöni tarkoitus on etsiä yhteyksiä modaalisen jazzharmonian ja tunnelman välillä omista big band -sävellyksissäni. Pyrin selvittämään, miten modaalisten, ei-funktionaalisten harmoniatekniikoiden ja -ilmiöiden käyttö vaikuttaa tunnelmien välittämiseen nykyaikaisissa jazzsävellyksissä.</p> <p>Pääasiallisena tutkimusmetodina käytin kahden esimerkissävellyksen muotorakenteiden teoreettista harmonia-analyysia ja keskinäistä vertailua. Työni perustuu melko edistyneisiin musiikillisiin tekniikoihin ja ilmiöihin, joten perusoletuksena on, että lukijalla on hyvä musiikinteorian yleistuntemus. Työstä voi olla erityisesti hyötyä jazzsävellysohjelmaan aloitteleville tai mahdollisesti edistyneemmillekin opiskelijoille.</p> <p>Käytin analyysissa nuottiesimerkkejä ja kävin niiden avulla teosten pääteemojen harmoniarakenteen läpi useammalla eri tasolla. Työhöni liittyvät tärkeänä osana liitteinä olevat esimerkkiteosten audio-videotallenteet ja alkuperäiset partituurit. Tutkimuksen näkökulma on analyysivaiheessa jokseenkin objektiivinen, mutta tulososiossa pohdin harmonian ja tunnelman välistä yhteyttä subjektiivisesta ja sävellyksellisestä näkökulmasta.</p> <p>Lopputuloksena huomasin, että modaalisen ja ei-funktionaalisen jazzharmonian keinoin voidaan saavuttaa vahvoja tunnelmavaihteluja ja dramaturgisia kaaria. Tunnelmaan vaikuttavat mm. keskeinen perustonaliteetti tai sen puuttuminen, käytettyjen moodisävyjen kirkkaus ja tummuus, bassoliike ja vaihtelu harmonialiikkeen suhteellisessa diatonisuudessa.</p> <p>Modaalisen harmonian käyttöön liittyy myös potentiaalisia riskejä, kuten ei-funktionaalisten tekniikoiden ylikäyttö tai väärinymmärrys. Kyseessä on siis esteettisesti jokseenkin haastava tyylilaji - erityisesti verrattuna tonaaliseen harmoniamailmaan, jossa ilmiöt ovat lähtökohtaisesti helpommin lähestyttävissä ja luonteeltaan tunnistettavampia.</p>	
Avainsanat	harmonia-analyysi, modaalinen jazz, sävellyks, tunnelma

Author Title	Janne Vihavainen Harmonizing the Atmosphere
Number of Pages Date	41 pages + 3 appendices + 2 youtube video links 20 November 2013
Degree	Bachelor of Music
Degree Programme	Pop & Jazz Music
Specialisation option	Composing & Arranging
Instructors	Jukka Väisänen M.Mus, Esa Onttonen M.Mus.
<p>The goal of my Thesis was to find connections between modal jazz harmony and atmosphere in my own compositions for big band. I tried to find out how the use of different tools and phenomena in modal and non-functional harmony affect the atmosphere in the final outcome of contemporary jazz pieces.</p> <p>The main research method was constructing a theoretical harmony analysis and comparison of two different compositions, focusing on their harmonic main forms. Because advanced musical terms and techniques were applied, it is assumed that the reader has a good grasp of music theory in general. This text may be especially useful to jazz composing students - beginners or perhaps even more advanced ones.</p> <p>In the analysis I mainly used notated examples to find out how the harmonic main forms of the compositions are built, analyzing them on several levels. I added audio/video recordings and original scores of the compositions as appendices which are an important part of the Thesis. The analysis is somewhat objective but the final part presents the atmosphere from a more subjective point of view, including my own thoughts as a composer.</p> <p>The most important result I got from the analysis is that the appropriate use of modal, non-functional harmony enables a rather broad and strong range of potential emotional response and drama. The atmosphere can be manipulated with the perceived tonal center (or the lack of it), brightness and darkness of the scales, root motion, and changes in relative diatonic sense of the movement, for example.</p> <p>There are some potential risks concerning the use of these quite advanced harmony techniques. They can be easily overused or misunderstood. Thus, composing in a non-functional modal style is a relatively challenging craft, especially compared to basic tonal harmony which is often much more accessible and recognizable in nature.</p>	
Keywords	atmosphere, composing, harmony analysis, modal jazz

## Sisällys

1	Johdanto	2
2	Termit ja teoreettiset ilmiöt	3
2.1	Termit	4
2.2	Moodien kirkkaus- ja tummuuserot	6
3	Analyysimetodit	8
4	Analyysi: "Spacetime Paradox"	12
4.1	Harmoninen kokonaiskuva	12
4.2	Harmoniset fraasit	14
4.3	Bassoliike ja moodien väliset suhteet	18
4.4	Muita huomioita	21
5	Analyysi: "Childhood Dreams"	22
5.1	Harmoninen kokonaiskuva	22
5.2	Harmoniset fraasit	24
5.3	Bassoliike ja moodien väliset suhteet	28
5.4	Muita huomioita	31
6	Harmonia-analyysin ja tunnelman yhteydet	32
6.1	Harmoniakaaren yleinen sävy ja kokonaisvaikutelma	32
6.2	Harmoninen rytmi	33
6.3	Bassoliike ja pedaalijaksot	33
6.4	Moodien sävyt	34
7	Pohdinta	37
7.1	Säveltäjän näkökulma	37
7.2	Tunnelma itsessään	38
8	Yhteenveto	40
	Lähteet	41
	Liitteet	
	Liite 1. Kooste toisen tason analyysikuvioista	
	Liite 2. Partituuri: "Spacetime Paradox" + youtube-videotallennelinkki	
	Liite 3. Partituuri: "Childhood Dreams" + youtube-videotallennelinkki	



## 1 Johdanto

Opinnäytetyössäni tutkin kahden esimerkkisävellyksen harmonia-analyysin avulla, miten modaalinen (ei-funktionaalinen) jazzharmonia ja siinä esiintyvien ilmiöiden käyttötavat vaikuttavat musiikillisesta lopputuloksesta välittyvään tunnelmaan omissa sävellyksissäni. Työni on kaksiosainen. Ensimmäisessä osassa tutkin esimerkkiteosten harmonista sisältöä teoreettisen harmonia-analyysin avulla kolmella eri tasolla: kokonaisuus, fraasit ja yksittäisten sointujen väliset suhteet. Toisessa osassa tutkin, millaisia yhteyksiä näistä sinänsä teknisistä seikoista avautuu subjektiivisemmin koettaviin tunnelmiin ja kokonaiskäsitteisiin. Rajaan sekä analyysin että tulososion yksinomaan modaaliseen harmoniaan, ja yritän pureutua aiheeseen mahdollisimman syvällisesti. Analyysiosio rakentuu teoriapainotteisesti niin, että sitä voidaan tarkastella sellaisenaan ilman audioreferenssiä. Työn kokonaisuuteen kuuluvat kuitenkin oleellisena osana analysoitavien teosten AV-tallenteet, joihin viittaavat youtube-linkit ovat työssä liitteinä - kuten myös linkit teosten alkuperäisiin big band –partituureihin (pdf-muodossa).

Olin jo työtä aloittaessani tietoinen siitä, että tutkimuksessani tulee olemaan selvästi erillään objektiivinen analyysiosa ja subjektiivinen pohdintaosa. Näiden näkökulmien ero lienee selvä, sillä aiheena on lähtökohtaisesti faktoihin ja laajalti käytettyihin teorioihin perustuvien asioiden yhdistäminen kuulon- ja tunteenvaraiseen, yksilötasolla paljonkin vaihtelevaan kokemukseen. Tarkoitukseni on kuitenkin muodostaa mahdollisimman selkeä ja itsessään yksimielinen kokonaisuus molemmista näkökulmista. Tunnelmien objektiivinen pohtiminen olisi tietenkin minun kohdallani erityisen kaksijakoista, olenhan itse säveltänyt analysoimani materiaalin. Toisaalta olen hyvin selvillä kaikista vivahteista, joita olen tietoisesti hakenutkin kappaleisiin, mutta aitoon objektiivisuuteen yltäminen lienee kokonaisuutta katsoen hankalaa, ellei mahdotonta. Yritän tästä syystä tuoda esille myös sävellyksellistä näkökulmaa, jolloin tämä työ voi parhaimmillaan toimia pelkän teoreettisen tarkastelun lisäksi myös pienimuotoisena oppaana jazzsävellystä opiskeleville tai muuten aiheesta kiinnostuneille musiikkialan toimijoille. Modaalista harmoniaa ja sen yhteyttä tunnelmaan on yleisellä tasolla tutkittu melko laajalti jo aiemminkin mm. tämän työn lähdeveoksissa, joten painotan työssäni omien teosteni teoreettista analysointia ja tunnelman osalta sävellyksellistä näkökulmaa.

Tutkimus kohdistuu big band -kokoonpanolle säveltämäni materiaaliin, joka esitettiin toukokuussa 2013 suorittamassani Metropolia Ammattikorkeakoulun pop-jazz-linjan sävellystutkintokonsertissa (B-tutkinto). Päätin jo ennen konserttia, että teen opinnäyte-

työni sävellyskonserttiini liittyen. Aiheen rajausta pohtiessani aloin lopulta lähestyä harmonisia elementtejä, ja päädyin yhdistämään niiden teoreettista ja teknistä pohjaa kokonaisuudesta välittyvään tunnelmaan. Valitsin aiheen siksi, että olen Metropolia-opintojeni aikana kiinnostunut suuresti juuri modaalisesta jazzharmonia-asta. Syvämpi aiheeseen perehtyminen lienee siis hyväksi myös omalle ammattitaidolleni.

Sävellystutkinnossani yhtyeenä toimi Kuullos Orchestra -niminen big band, jonka pa-suunasektiossa soitan itsekin. Kyseinen kokoonpano on esittänyt sävellyksiäni aiemminkin. Tutkintokonsertti kesti 80 minuuttia, ja siinä soitettiin 9 sävellystä. Valitsin niistä tähän työhön analysoitavaksi kaksi kappaletta, jotka mielestäni sisältävät parhaiten tämänkaltaiseen analyysiin sopivia harmonia-ilmiöitä ja ovat vertailumielessä keskenään tarpeeksi erilaisia niin musiikilliselta sisällöltään kuin tunnelmaltaan.

## 2 Termit ja teoreettiset ilmiöt

Tämän työn analyysi ja pohdinta keskittyvät yksinomaan modaaliseen ja ei-funktionaaliseen jazzharmoniaan, jossa tutummat tonaalisen musiikin perussäännöt eivät välttämättä päde. Tekstin perusoletuksena on, että lukijalla on laaja musiikinteorian yleistuntemus, sillä käytän työssäni joitakin melko edistyneitä musiikkitermejä ja ilmiöitä, jotka ovat enemmän tai vähemmän vakiintuneita nykyaikaisen jazz-teorian piirissä. Suurin osa käyttämistäni termeistä, harmonia-ilmiöistä ja analyysitekniikoista perustuu useiden vuosien aikana erityisesti Metropolian pop-jazz-linjan teoriaoppitunneilla haalimaani ns. hiljaiseen tietoon, jota ei ainakaan samanmuotoisena löydy kirjallisista lähteistä. Kurssien opetusmateriaalit on koottu todistettavasti pätevän ammattitaidon ja pitkän kokemuksen kautta useista eri primäärlähteistä, joten tietoperustaani voi näennäisestä sekundaarisuudestaan huolimatta mielestäni pitää hyvin luotettavana. Tästä syystä esitän monia mahdollisesti vähemmän intuitiivisia teoreettisia asioita aksiomaattisesti<sup>1)</sup> olemassa olevina ilmiöinä. En siis esitä esimerkiksi kattavaa listausta käyttämieni asteikkojen ja moodien nuottikuvista, ja mm. nämä perusasiat löytyvät kuitenkin jossain muodossa useista eri lähteistä (esim. Pease 2003, xiii; Lowell & Pullig 2003, 15-24; Goldstein 1993, 23, 31). Tärkeimpänä lähdemateriaalinani käytän lehtori Markku Nikulalta saatuja luentomonisteita ja suullisten tiedonantojen pohjalta tekemiäni muistiinpanoja, erityisesti kurssilta Pop/jazz -modaalinen harmonia.

---

1) Aksiomaattinen: "Itsestään selvä, ilmiselvä, aksioman muodostava."

## 2.1 Termit

Vaikka pidänkin teoreettista tietoperustaani melko aksiomaattisena, joidenkin käsitteiden avaaminen kuitenkin lienee paikallaan. Tonaalisella harmonialla viitataan tässä työssä lähinnä perinteisempään jazzmusiikkiin, jonka harmoniaprogressiot perustuvat pääosin diatonisiin II-V-I-purkauksiin ja kvinttiympyrään pohjautuvaan liikkeeseen (Naus 1998, 27). Modaalinen harmonia tarkoittaa pohjimmiltaan tästä poiketen joko harmoniapohjaa, jossa sävellajin kiinteänä perustonaliteettina toimii jokin moodi, tai kokonaisuutta, jossa käytetään pääasiallisesti sävellajiin kuulumattomia astetehoja eli modaalisia variantteja (Pease 2003, 76-77). Jälkimmäisessä tapauksessa harmoniassa esiintyy usein myös pohjasävelliikeen kannalta tonaalista astevaihtelua, mutta se ei välttämättä ole tonaalisesti funktionaalista.

Ei-funktionaalissa modaalisessa harmoniassa ("non-functional modal harmony") sen sijaan soinnutus voi perustua esim. toistuviin kaavoihin, oktaavisymmetriaan, tiettyyn pohjasävelliikkeeseen tai harmonian ja melodian väliseen suhteeseen. Tällöin pohjasävelliikekin on usein vailla tonaalista funktiota. Ei-funktionaalinen harmonia luo siten usein "kelluvan" tonaliteetin tunnun (Naus 1998, 11). Se ei kuitenkaan välttämättä ole suorastaan atonaalista (termin tyypillisessä merkityksessä), sillä jonkinlainen tonaalinen keskus on yleensä havaittavissa ainakin hetkellisesti. Ei-funktionaaliseen harmoniaan perustuvissa teemoissa käytetään usein myös epäsäännöllisiä tahtirakenteita, eli jotakin muuta kuin perinteisemmälle jazzille tyypillisiä 8, 12 tai 16 tahdin osiin perustuvia muotorakenteita (Naus 1998, 21). Satunnaisina esimerkkeinä modaalisen ja ei-funktionaalisen jazzmusiikin tunnetummista edustajista mainittakoon Chick Corea, Pat Metheny, Bill Evans, Wayne Shorter, John Coltrane, Mike Nock, Keith Jarrett ja modaalista fuusiojazzia esittävä yhtye The Yellowjackets.

Sävelnimiä käytetään samassa muodossa, jossa ne esiintyvät mm. havaintokuvioiden reaalisointumerkeissä (esimerkiksi Eb Suomessa perinteisesti käytetyn es-nimen sijaan), sillä tämä helpottaa kuvioiden visuaalista yhdistämistä analyysitekstiin. Intervalleja käsitellään analyysissa käytännön helpottamisen näkökulmasta, niin soittamisen kuin analyysin lukemisenkin puolesta. Jotkin intervallit voivat siten äkkiseltään näyttää nuotikuvassa hieman harhaanjohtavilta. Tästä esimerkkinä mainittakoon toisesta analyysikokonaisuudesta bassoliike Gb-E (vrt. F#-E tai Gb-Fb), jota käsitellään enharmonisesti vähennetyn terssin sijaan soivana suurena sekuntina. Näin tehdään ensinnäkin siksi, että selvän tonaalisen keskuksen puuttuessa ei aina ole selvää, mistä enhar-

monisesta (teoreettisesta) intervallisuhteesta tarkalleen on analyysimielessä kyse. Toiseksi tutkimuksen kontekstissa sävelten tarkkoja nimiä tärkeämpää on soivan äänikuvan kokonaisvaltainen hahmottaminen ja pohjasävellikkeiden soiva keskinäinen suhde.

Moodeja ja muita asteikkoja käsitellään omina yksiköinä. Asteikko on aina käytössä vertikaalisesti kulloisellakin soinnulla (hetkellinen tonaliteetti), ja analyysissa merkitty asteikko alkaa sen hetkiseltä pohjasäveleltä, poikkeuksena selvät kolmi- tai nelisointujen käännökset. Moodien alkusäveliä ei siis pidä sekoittaa diatonisessa mielessä niiden alkulähteisiin. Esimerkkinä ”Eb-lyydinen moodi”, jossa Eb tarkoittaa kyseisen lyydisen asteikon pohjaaäntä, ei diatonisen Eb-duurin lyydistä moodia. Moodit on merkitty englanninkielisin lyhentein analyysin yleispätevyyttä silmälläpitäen.

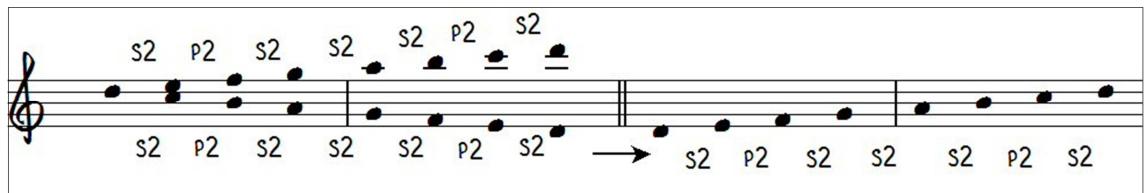
Ylärakenne- eli hybridisointu (”slash chord”, kauttasointu tai usein käytetty mutta harhaanjohtava ”vääräbassosointu”) on tärkeä ilmiö ei-funktionaalisessa harmoniassa. Hybridisointu rakennetaan pohjasävelen päälle ilman terssiä (joskus myös ilman kvinttiä) käyttäen valitun asteikon ylärakennetta, useimmiten kolmisointumuodossa. Tästä syystä hybridirakenne hämärtää selvästi soinnun funktionaalisuutta - esimerkiksi hybridisointu Db/C, joka kuvaa tyypillisesti mm. C-fryygistä moodia. Kun hybridisoinnutus yhdistetään ei-funktionaaliseen pohjasävellikkeeseen, lopputuloksena saadaan kokonaisuuksia, jotka etäännyvät kuulokovaltaan täysin tonaalisesta harmoniasta. (Naus 1998, 44.)

Oktaavisymmetria eli oktaavin tasajako tarkoittaa yksinkertaisen matemaattisesti oktaavin 12 sävelen jakamista kahteen, kolmeen, neljään, kuuteen tai kahteentoista osaan. Näin saadaan sekunti- ja terssisuhteisia liikkeitä, jotka toimivat toisiinsa nähden symmetrisesti, kun niistä muodostetaan toistuvia kaavoja. Ei-funktionaalisessa harmoniassa käyttökelpoisimpia lienevät oktaavin tasajako neljään (pienen terssin välein) ja kolmeen (suuren terssin välein). Oktaavisymmetrian avulla voidaan rakentaa eripituisia harmonisia kaaria, joissa sävellajin tuntu (tonaalinen keskus) hämärtyy. (Nikula 2010.)

Pedaalijakso on harmoninen osa tai fraasi, jossa saman pohjasävelen päällä tapahtuu harmonista (modaalista) vaihtelua. Pedaalijaksoja tai -fraaseja käytetään ei-funktionaalisessa kontekstissa mm. harmonisen liikkeen rauhoittamiseen ja tonaalisen keskuksen hetkelliseen vakiinnuttamiseen.

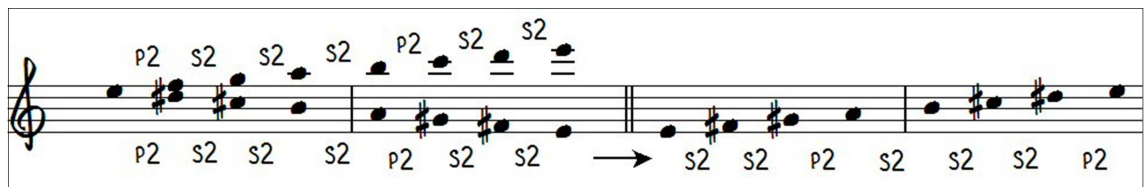
## 2.2 Moodien kirkkaus- ja tummuuserot

Analyysini tärkeänä osana vertailen myös moodien kirkkauteen ja tummuuteen liittyviä tekijöitä. Markku Nikulan modaalisen harmonian kurssilla opin, että moodien asteikkorakenteita peilaamalla saadaan kirkas-tumma-vertailu eri moodien kesken. Myös Miller ja Naus kuvailevat tummuus- ja kirkkauseroja (Miller 1996, 28-35; Naus 1998, 78). Asteikon peilikuvalla tarkoitetaan tässä sen intervallitarkkaa retroinversiota. Käytän demonstraationa diatonisen duurin moodien peilausta.



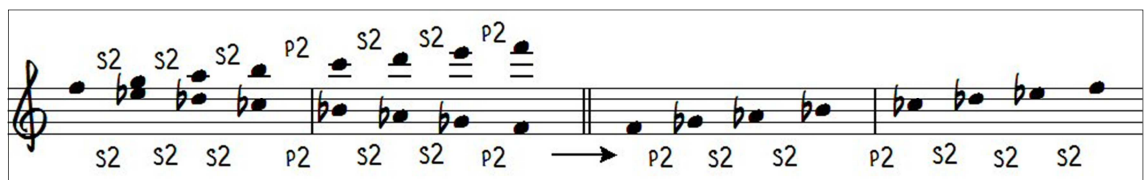
Kuvio 1. Doorisen moodin peilaus.

Kuvasta nähdään, että doorinen moodi peilautuu symmetrisesti dooriseksi. Siten se sijoittuu kirkkaus-tummuus-skaalassa neutraalina keskelle.



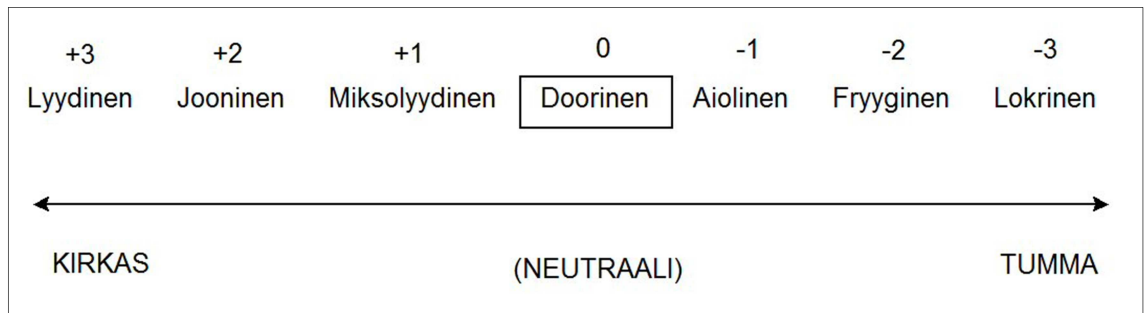
Kuvio 2. Fryygisen moodin peilaus.

Fryyginen moodi peilautuu jooniseksi. Fryyginen on ilmiselvästi tummasävyinen moodi, joten jooninen asettuu sitä vastaavaksi vastakohtaksi kirkkaalle puolelle.



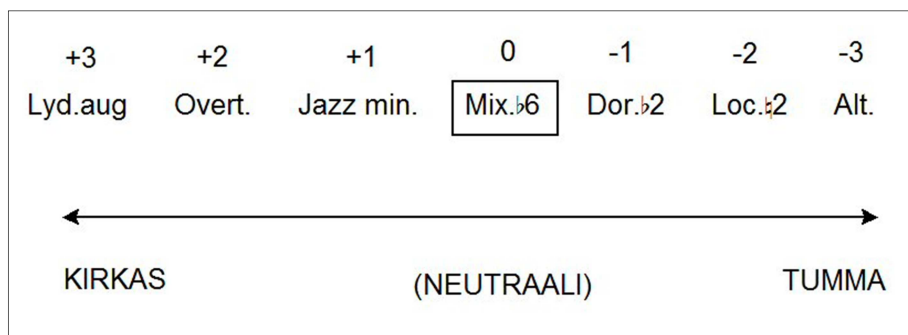
Kuvio 3. Lyydisen moodin peilaus.

Lyydinen moodi peilautuu lokriseksi. Lokriinen on niin ikään tummasävyinen moodi. Nyt voidaan päätellä yleisemminkin moodien välinen yhteys doorista moodia keskipisteenä ajatellen. Sen vieressä olevat moodit peilaavat toisiaan, ja taas niistä seuraavat toisi-  
aan. Tästä seuraa moodien kirkkaus-tummuus-skaala.



Kuvio 4. Diatonisen duurin moodien peilikuvat ja tummuus-kirkkaus-skaala. (Miller 1996, 28.)

Sama lainalaisuus pätee myös jazzmollin moodeihin.



Kuvio 5. Jazzmollin moodien peilikuvat ja tummuus-kirkkaus-skaala. (Miller 1996, 35.)

Suuren terssin sisältävät moodit ovat kirkkaita ja pienen terssin sisältävät moodit tummia. Tarkempi järjestys määräytyy kirkkaiden moodien johtosävelien ja tummien moodien "vähennettyjen" intervallien perusteella. Duurin moodit sijoittuvat tummuus-kirkkaus-skaalaan tasavälein kvintin päähän toisistaan. Jazzmollin moodien tummuus-sävyt eroavat jonkin verran duurin moodeista. Kirkkain moodi (ylinouseva lyydinen) on kirkkaampi kuin diatonisen duurin kirkkain moodi (lyydinen). Symmetrisesti itsensä pei-

laava ”miksolydyinen b6” sijoittuu myös suuren terssin sisältävänä tummuusskaalassa hieman kirkkaampaan kohtaan kuin duurissa vastaavasti neutraali doorinen moodi. Lyydynen moodi on kuitenkin kirkkaampi kuin jazzmollin overtone-moodi, joten täydellistä tummuusskaalan ”kirkastumista” duuriin nähden ei jazzmollissa tapahdu. Rakenteellisesti kaksi merkittävää poikkeusta muodostavat itse jazzmolli, joka analysoidaan muunnetuksi duuriksi ja on siksi kirkkaampi kuin miksolydyinen b6, sekä alt-asteikko, joka tulkitaan usein harhaanjohtavasti funktionaalisenä siten, että siinä on suuri terssi ja muunnetut noonit. Modaalisessa kontekstissa asteikon neljäs sävel kuitenkin tulkitaan alkulähteensä perusteella vähennetyksi kvartiksi, jolloin asteikkorakenne on tämän järjestelmän puitteissa hyvin tumma lokrinen b4. Duurin ja jazzmollin moodien koottu kirkkausjärjestys on kirkkaimmasta tummimpaan seuraava (Miller 1996, 35):

Lyd.aug. – Lyd. – Ion. – Overt. – Mix. – Jazz min. – Mix.b6 –  
Dor. – Aeol. – Loc.#2 – Dor.b2 – Phryg. – Loc. – Alt.

Diatonisen duurin ja jazzmollin moodit ovat tässä analyysissä käytetyimmät ja tärkeimmät modaaliset sävyt. Muut käyttökelpoiset, tunnetut asteikot ovat joko valmiiksi rakenteeltaan symmetrisiä (mm. dominanttidimiasteikko) tai peilautuvat sisältämiensä ylinousevien sekuntien takia erimuotoisiksi kuin moodinsa (mm. harmonisen mollin moodit peilautuvat kvinttisuhteisesti harmonisen duurin moodeiksi ja päinvastoin), joten niiden peilautumisen tarkempi analysointi ei liene tämän tutkimuksen puitteissa tarpeellista.

### 3 Analyysimetodit

Analyysini perustuu suurelta osin pohjasävelliikkeen merkitykseen. Teoksissani on paljon vahvoja purkauksia ja liikkeitä. Ei-funktionaalinen modaalinen harmonia perustuu pohjimmiltaan tonaalisten perusilmiöiden välttämiseen, joten bassoliikkeen ja yksittäisten sointutehojen merkitys kokonaisuuden ymmärrettävyyden ja loogisuuden säilyttämisessä korostuu. Teoksissani on kuitenkin käytetty paljon myös tonaalisemman tuntuista harmonialiiikettä, joten analyysissä huomioidaan myös tonaaliset sävyt modaalisuuden keskellä. Analyysin lähtökohta on siis tietyssä mielessä yleismaailmallinen, mutta terminologisesti ja teoreettisesti jazz-painotteinen. Tutkin harmoniaa omana elementtinään, mutta analyysissä esiintyy myös viittauksia melodiaan, tyylilajiin ja raken-

teeseen. Pysin kuitenkin käyttämään ko. viittauksia vain silloin, kun niillä on olennaisesti merkitystä harmoniaratkaisujen kannalta.

Nuottiesimerkkejä on yksinkertaistettu soivaan, sovitettuun äänimateriaaliin nähden tarkastelun helpottamiseksi ja sointupohjan havainnollistamiseksi. Tämä pätee ennen kaikkea bassolinjoihin, jotka ovat sovitetuissa orkesteriversioissa huomattavasti liikkuvampia ja monipuolisempia. Analyysissa on tarkoitus luoda mahdollisimman selkeä käsitys harmoniasta itsestään, ja siksi lopullinen taiteellinen kokonaiskuva on karsittu havaintokuvioissa melko olemattomaksi. Teosten orkesteriversioiden partituurit ovat työssä liitteinä mahdollista tarkempaa tarkastelua varten.

Analyysin merkintätavat ovat myös melko karsittuja. Reaalisointumerkit ovat analyysikuvioissa samanmuotoisina kuin partituureissa ja stemmoissa, joten niiden merkitys on käytännössä itsetarkoituksellisen funktionaalinen ja mahdollisimman ”soittajaysävällinen”. Sointujen tarkempi teoreettinen sisältö muodostuu bassoäänien alapuolelle merkityistä moodeista ja niiden välittömästä suhteesta bassolinjaan. Teoksissa ei siis ole jatkuvasti kauttaaltaan uloskirjoitettuja sointuja samassa mielessä kuin tyypillisesti mm. klassisessa musiikissa. Nuottikuvaan lisätyt sointusatsit ovat siis pääosin viitteellisiä, joskin joissakin tapauksissa niiden tarkalla muodolla on erityinen merkitys (esim. tietyt kvarttipinot ja satsin äänenkuljetus).

Analyysin kolmannessa osiossa esiintyviä moodien enharmonisia yhteneväisyyksiä merkitään sointuvaihdoksissa tahtiviivojen alla numerolla, joka kertoo kuinka monta yhteistä soivaa säveltä ko. peräkkäisissä moodeissa on. Moodien lyhenteiden perään on merkitty sulkuihin niiden suhteellinen kirkkaus (+) tai tummuus (-). Harmonisen mollin ja harmonisen duurin moodien kirkkausperiaate on jäänyt tutkimuksessa hieman avoimeksi kysymykseksi, sillä ne eivät peilaudu samalla tavoin kuin diatonisen duurin ja jazzmollin moodit. Analyysissa kuitenkin oletetaan, että johtosävelen lisääminen kirkastaa asteikkoa, jolloin em. moodien kirkkautta voidaan jollakin tasolla verrata duurin ja jazzmollin moodeihin. Tästä syystä näiden moodien kirkkausvertailunumero on varustettu kysymysmerkillä.

Sointujen väliset funktionaaliset intervallisuhteet on merkitty numeroin. Terssiä merkitään numerolla 3, kvinttiä numerolla 5 ja niin edelleen. Pienten intervallien numeron edessä on lyhenne 'p' ja suurten intervallien numeron edessä 's'. Liikkeen funktionaalinen suunta on merkitty nuolella. Nuottikuvassa basso saattaa siis hypätä esim. suures-



ta G:stä pieneen Gb-säveleen suuren septimin päähän, mutta liikkeen funktio on kuitenkin pienen sekunnin purkaus alaspäin. Kuten jo aiemmin on mainittu, intervalleja käsitellään sellaisina kuin ne soivat. Esim. nuottikuvassa vähennetyltä terssiltä näyttävää intervallia käsitellään funktionaalisesti soivana suurena sekuntina. Tämä ristiriita johtuu siitä, että sointumerkit ja bassolinjan enharmonisuus on toteutettu käytännön esittämisen ehdoilla. Tritonussuhteiset liikkeet ovat analyysimielessä symmetrisiä, joten niille ei ole määritelty ehdotonta purkaussuuntaa.

Analyysin ensimmäisellä tasolla tutkitaan sävellyksen pääteeman eli muotorakenteen harmonista kokonaisuutta. Ensin selvitetään, mikä on harmonisen materiaalin tärkein perusajatus, ja miten tämä tulee kokonaisuudessa ilmi. Analyysissa käydään lisäksi läpi muotorakenteen tärkeimmät taitekohdat ja osien tonaalisten keskusten väliset suhteet. Tonaalisella keskuksella tarkoitetaan modaalisisä harmoniassa kulloinkin vallitsevaa sävellajituntua, joka on usein häilyvä ja alati vaihtuva.

Toisella tasolla tarkastellaan pääteemojen harmonisia fraaseja. Ne eivät välttämättä kulje käsi kädessä melodisten fraasien kanssa, joskin useimmiten näin on. Pohjasävelliikkeitä tutkitaan hieman tarkemmin, mutta tällä tasolla painopisteenä ovat harmonian tehtävä osien yhdistämisessä ja melodian tukemisessa sekä fraasitasoiset sävyjen muutokset.

Kolmannella tasolla tarkastellaan harmoniaa vertikaalisesti sointu kerrallaan ja tutkitaan peräkkäisten moodien välisiä suhteita. Moodien välisten liikkeiden sävyä ja funktionaalista vahvuutta määrittäviä tekijöitä ovat mm. moodien kirkkaus/tummuus, bassoliikkeen suunta ja moodien enharmoninen yhtenevyys (yhteiset soivat äänet). Lisäksi otetaan mahdollisuuksien mukaan huomioon moodien funktionaaliset perustehot (perusduuri, perusmolli, molliseptimi, dominanttiseptimi). Esimerkiksi lyydisen moodin ja overtoneasteikon rakenteellinen ero on pieni, mutta overtone on dominanttitehoisena moodina itsessään huomattavasti tehokkaampi ja potentiaalisesti dissonoivampi kuin perusduuritehoisena lyydinen. Moodien funktionaaliset tehot eivät modaalisisä harmoniassa useinkaan toimi horisontaalisesti eteenpäin vievinä harmonisina funktioina, ja niiden merkitys korostuu juuri vertikaalisesti eri sävyjen luomisessa. Moodien kirkkaudella ja tummuudella on merkitystä erityisesti pedaalifraaseissa, joissa sävy ei muutu pohjasävelliiikkeen osalta. Pohjasävelliiikkeen merkitys on kuitenkin modaalisisä harmoniassa luonnollisesti merkittävä. Bassoliike voi itsessään joko rauhoittaa harmoniaa tai viedä sitä eteenpäin. Vahvat pohjasävelliiikkeet voivat tuoda modaaliseen sisältöön

tonaalisemman tuntuksia purkauksia. Toisaalta esim. asteittain laskevan basson tehtävänä voi ei-funktionaalisissa tilanteissa olla juuri diatonisen harmonialiikkeen estäminen.

Analyysissä keskitytään ennen kaikkea teosten pääteemojen harmoniseen kokonaisuuteen, sillä sävellykset ovat syntyneet niiden ympärille. Orkesterisovituksissa käytetään pääteemojen ulkopuolellakin lähes täysin näihin pääteemoihin perustuvaa harmonista materiaalia. Huomioin kuitenkin analyysissä myös joitakin merkittävästi teemoista eroavia harmonisia yksityiskohtia, silloin kun ne ovat kokonaisuuden kannalta oleellisia. Tarkoitus ei siis ole käydä teosten lopullisia muotoja kokonaisuudessaan tahti tahdilta läpi, vaan tutkia niiden tärkeintä harmonista perustaa. Partituureista löytyy siis myös joitakin sellaisia sointuja ja sointuprogressioita, joita tässä työssä ei ole tarkasteltu.

Analyysikuviot on räätälöity erikseen jokaista analyysitasoa varten. Kuviot toimivat osittain interaktiivisesti eri tasojen välillä, joten niiden seuraaminen tekstiä luettaessa voi olla työlästä. Tästä syystä työn liiteosioon on lisätty koosteet toisen tason analyysikuvioista, sillä niissä on yhtäaikaisesti havaittavissa sekä kokonaisrakenne, bassolinja, moodit että melodia. Tämä helpottaa analyysin kolmannen tason yksityiskohtaisempaa tarkastelua erityisesti työn paperiversiota luettaessa.

## 4 Analyysi: "Spacetime Paradox"

Valitsin kyseisen teoksen tähän työhön siksi, että tähänastisesta tuotannostani sen harmoniassa on selvästi vahvimmin esillä ei-funktionaalinen lähestymistapa. Spacetime Paradox on esikoissävellykseni big bandille vuodelta 2010.

### 4.1 Harmoninen kokonaiskuva

The image displays a musical score for the piece "Spacetime Paradox" in bass clef, showing harmonic analysis for four sections: INTRO, A, BRIDGE, and B. The key signature is one flat (B-flat major / F minor).

**INTRO**

Chords: F/E $\flat$ , G $^{MA7}$ /E $\flat$ , F/E $\flat$ , E $\flat$ 7 $^{ALT}$ , F/E $\flat$ , G $^{MA7}$ /E $\flat$ , F/E $\flat$ , E $\flat$ 7 $^{ALT}$

**A**

Chords: F/E $\flat$ , G $^{MA7}$ /E $\flat$ , A/E $\flat$ , C $^{\sharp}$  $_{m7}$ /D, E $\flat$ 7 $^{SUS}$ /C, B $\flat$  $_{m7}$ /B, B/B $\flat$

**BRIDGE**

Chords: B/A, D $^{\flat MA7}$ /A, E $\flat$ /A, B $^{\flat MA9}$ , A $_{m7}(\flat 13)$ , D $_{m9}(\flat 13)$ , D $^{\flat 13}$  $^{SUS}$ , D $^{\flat MA9}$ , D $^{\flat 13 \sharp 11}$ , F/D $\flat$ , D $^{\flat 13}$  $^{SUS}$ , D $^{\flat MA9}$ , D $^{\flat 13 \sharp 11}$ , F/D $\flat$

Legend: D $\rightarrow$ -MIX. D $\rightarrow$ -ION. D $\rightarrow$ -OVERT. D $\rightarrow$ -LYD.AUG. D $\rightarrow$ -MIX. D $\rightarrow$ -ION. D $\rightarrow$ -OVERT. D $\rightarrow$ -LYD.AUG.

**B**

Chords: D/C, E $^{MA7}$ /C, F $^{\sharp}$ /C, B $\flat$  $_{m7}$ /B, C7 $^{SUS}$ /A, G $_{m7}$ /A $\flat$ , A $\flat$ /G

Chords: A $\flat$ /G $\flat$ , F $_{m7}$ , E9 $^{SUS}$ , F $_{m7}$ , E $^{MA7 \flat 5}$ /E $\flat$ , D9 $^{SUS}$ , B $^{\flat 13}$  $^{SUS}$

Kuvio 6. Soolo-osan harmoniakokonaisuus. Solistisia sävyttämismahdollisuuksia ajatellen bridge-osaan on lisätty hieman moodisävyjä varsinaiseen teemaan verrattuna. Harmonia moodeineen on muuten (tarkkaa sointurytimiä lukuun ottamatta) täsmälleen sama kuin teemassa.



## 4.2 Harmoniset fraasit

**INTRO** *TÄHDIT 1-4*

F/E $\flat$  G $^{ma7}$ /E $\flat$  F/E $\flat$  E $\flat$ 7(ALT) F/E $\flat$  G $^{ma7}$ /E $\flat$  F/E $\flat$  E $\flat$ 7(ALT)

E $\flat$ -LYD. E $\flat$ -LYD.AUG#2 (HARM.MAJ.VI) E $\flat$ -LYD. E $\flat$ -ALT E $\flat$ -LYD. E $\flat$ -LYD.AUG#2 (HARM.MAJ.VI) E $\flat$ -LYD. E $\flat$ -ALT

Kuvio 8. Harmonisen materiaalin perusidean esittely pedaalibasson päällä.

Teeman aluksi esitellään keskeinen harmoninen kiintopiste (E $\flat$ -lyydinen moodi) ja melodian päämotiivin yhteydessä pian esiintyvä modaalinen liike.

**A** *TÄHDIT 5-7*

F/E $\flat$  G $^{ma7}$ /E $\flat$  A/E $\flat$  C $\sharp$ m7/D E $\flat$ 7sus/C B $\flat$ m7/B B/B $\flat$

E $\flat$ -LYD. E $\flat$ -LYD.AUG#2 (HARM.MAJ.VI) E $\flat$ -ALT D-LYD. C-PHYG. B-LYD. B $\flat$ -PHYG.

Pedaalibassoon perustuva fraasi luo jännitteen. Laskeva basso vaihtuvin moodein luo purkauksenomaisen vastausfraasin.

Kuvio 9. Teeman aloitusfraasi.

Päämotiivia tuetaan pedaalibassofraasilla, jossa käytetään introssa esiteltyjä moodisävyjä. Aloitusfraasi kokonaisuutena luo melko vahvan jännitteen, joka purkautuu tahdin 6 puolivälistä alkavalla vastausfraasilla. Tonaalisen keskuksen dominanttiasteelle asteittain laskeva basso tukee purkautuvaa liikettä, erityisesti kun huomioidaan vahva purkaus seuraavan fraasin alkuun (pienen sekunnin suora purkaus B $\flat$ -pohjalta te-

matiikan kannalta oktaavisymmetrisesti siirtyvään A-pohjaiseen fraasiin). Fraasi on kolmen tahdin mittainen, mikä korostaa häilyvää kokonaisuutta.

*TÄHDIT 8-10* **BRIDGE**

B/A      D<sup>b</sup>(MA7)/A      E<sup>b</sup>/A      B<sup>b</sup>MA9      A<sub>m</sub><sup>11</sup>(#13)      D<sub>m</sub><sup>9</sup>(13)      D<sup>b</sup>13SUS<sup>4</sup>      D<sup>b</sup>MA7(OMIT 3)

A-LYD.      A-LYD.AUG#2 (HARM.MAJ.VI)      A-ALT      B<sup>b</sup>-ION. A-AEOL. D-DOR.      D<sup>b</sup>-MIX.      D<sup>b</sup>-ION.

*Sama fraasi tritonuksen (#4) päästä hämärtää tonaalista keskusta, mutta purkaus puolisävelaskelta ylempää (tahdistä 7) pehmentää liikettä.*

*Bassoliikettä tarkastellen tonaalisempi (kadenssinomainen) purkaus seuraavaan jaksoon korostaa siirtymää.*

Kuvio 10. A-osan jälkimmäinen fraasikokonaisuus.

A-osan jälkipuoliskon päättää päämotiivia vastaava harmoninen fraasi tritonuksen päästä (oktaavisymmetrian toinen piste). Tonaalinen keskus hämärtyy, mutta välissä tapahtunut vahva purkaus on perustellusti tuonut kiintopisteen tritonuksen päähän alkuperäisestä. Melodian vastausfraasi liikkuu nyt vastakkaiseen suuntaan, ja sitä tuetaan myös harmoniassa vahvalla kadenssimaisella liikkeellä väliosaan siirryttäessä. Toistofraasi on kahden tahdin mittainen melodian jatkuessa hieman päällekkäin seuraavan osan kanssa. A-osa kokonaisuudessaan on siis viiden tahdin mittainen.

**BRIDGE** *TÄHDIT 10-13*

D<sup>b</sup>13SUS<sup>4</sup>      D<sup>b</sup>MA7(OMIT 3)      D<sup>b</sup>13SUS<sup>4</sup>      D<sup>b</sup>MA7(OMIT 3)      D<sup>b</sup>13SUS<sup>4</sup>      D<sup>b</sup>MA7(OMIT 3)      D<sup>b</sup>13SUS<sup>4</sup>      D<sup>b</sup>MA7(OMIT 3)

D<sup>b</sup>-MIX.      D<sup>b</sup>-ION.      D<sup>b</sup>-MIX.      D<sup>b</sup>-ION.      D<sup>b</sup>-MIX.      D<sup>b</sup>-ION.      D<sup>b</sup>-MIX.      D<sup>b</sup>-ION.

Kuvio 11. Varsinainen pedaalijakso.

Välikkeenä toimiva pedaalijakso rauhoittaa harmoniaa hetkeksi. Osassa esiintyvät kaksi moodia ovat keskinäisestä tonaalisesta yhteydestään huolimatta tässä tapauksessa merkitykseltään näennäisiä, sillä tarkka sointusatsi on tässä osassa enemmän efektiivinen kuin edes modaalisessa mielessä funktionaalinen. Hieman laajemmin tarkastellessa voidaan kuitenkin huomata, että välioson pohjasävel (Db) vastaa A-osan ensimmäisen harmoniafraasin (kuviot 3) päättävää Bb-pohjaista fraasin lopetusta pienen terssin päästä, vaikka kyse ei rakenteellisesti olekaan samanmuotoisesta fraasista. Tällä yksityiskohdalla on jonkin verran merkitystä, sillä myös väliosasta siirrytään seuraavaan fraasiin vahvalla purkauksella (pieni sekunti alas). Välioson rytmisesti säännöllisempi, neljän tahdin pituinen välike.

**B** *TAHDIT 14-16*

Chords: D/C, E(maj7)/C, F#/C, Bbm7(11)/B, C7sus/A, Gm7(11)/Ab, Ab/G

Functions: C-LYD., C-LYD.AUG#2 (HARM.MAJ.VI), C-ALT, B-LYD., A-PHYG., Ab-LYD., G-PHYG.

Kuvio 12. Teeman jälkipuoliskon aloitusfraasi.

B-osassa toistetaan A-osan aloitusfraasi kokonaisuudessaan samanmuotoisena pientä terssiä alemmaa (oktaavisymmetrian kolmas piste). Tonaalinen keskus hämärtyy jälleen, mutta edellä todetuista syistä tämäkin siirtymä on looginen. Seuraavaan fraasiin siirrytään jälleen vahvalla purkauksella (pieni sekunti alas).

*TÄHDIT 17-20*

$A\flat/G\flat$   $Fm^7$   $E^9sus$        $Fm^7$        $E^{MA7\flat5}$   $E^{MA7\flat5}/E\flat$        $D^9sus$        $B\flat^9sus$

$G\flat-LYD.$   $F-AEOL.$   $E-MIX.$        $F-AEOL.$        $E\flat-PHYG.*$        $D-MIX.$        $B\flat-MIX.$

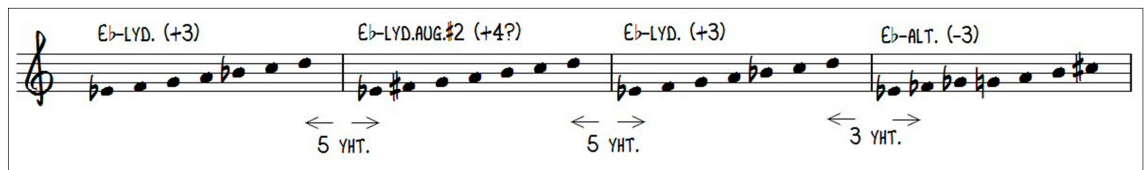
*\* (Ensimmäisellä kahdeksasosalla E-lyd. mutta asteikko on enharmonisesti sama.)*

Kuvio 13. Teeman lopetus.

Teema päättyy jo tutuksi tulleen fraasin jälkeen uuteen, itsenäiseen harmoniseen fraasiin, joka tukee melodiassa edelleen toistuvaa päämotiivia hillitsemällä sen tautologiaa kokonaiskuvassa. Tämä harmonialiike alkaa päämotiivin oktaavisymmetrian neljännessä pisteestä ja perustuu kromaattisesti liikkuvaan bassoon. Harmonialiikeyttä rauhoitetaan pitkäkestoisilla pidätysdominanttitehoilla. Tahdistä 18 tahtiin 19 siirrytään suuren terssin liikkeellä, joka vaikuttaa vertikaalisesti tarkasteltuna todella jyrkältä. Tämä ei-funktionaalinen liike tukee kuitenkin melodian suuntaa ja muotoa. Sointuvalinta on myös kokonaisuuden kannalta selvästi hyvinkin harkittu, sillä  $B\flat$ -pohjainen dominanttitehoinen päätösointu on äärimmäisen vahva merkki muotorakenteen taitteelle purkauessaan selkeän tonaalisesti takaisin  $E\flat$ -lyydiseen tonaliteettiin (vieläpä suhteellisen pitkäkestoisena dominanttitehona). B-osa kokonaisuudessaan on seitsemän tahdin mittainen, joskin 6/4-pidennykset hieman manipuloivat reaalista kestoja.



#### 4.3 Bassoliike ja moodien väliset suhteet



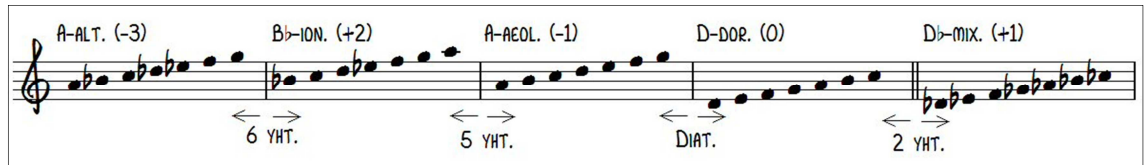
Kuvio 14. Intron moodien vertailu, tahdit 1-4 (ks. kuvio 8).

Teos pohjautuu moodisävyiltään vahvasti kirkkaiden ja tummien moodien välisiin kontrasteihin, mikä nähdään heti alussa. Lyydinen moodi on hyvin kirkas ja pirteä, ja sen täydellisenä vastakohtana pedaalifraasissa toimii tumma ja dissonoiva Alt-asteikko. Lyydistä moodia tehostetaan erityisesti harmonisen duurin kuudennella moodilla, joka on lyydistäkin kirkkaampi ja hektisempi. Nämä asteikot ovat rakenteellisesti melko lähellä toisiaan, joten muutos ei ole kovin jyrkkä. Lyydinen ja Alt-asteikko sen sijaan eroavat toisistaan rakenteellisestikin enemmän, joten niiden välinen liike on myös enharmonisesti jyrkempi.

Kuvio 15. A-osan alun moodien vertailu, tahdit 6-7 (ks. kuvio 9).

A-osan alussa introssa kuvailtu liike jatkuu, kunnes pedaalifraasi purkautuu tahdistä 6 alkaen. Purkausliikkeessä moodit vuorottelevat kirkkaasta tummaan basson laskiessa asteittain siten, että lyydisen ja fryygisen moodin välillä ei ilmene diatonista asteliikettä ennen lopullista purkausta tahtiin 7. Liike Eb-alt-moodista B-lyydiseen on siten kokonaisuudessaan melko jyrkästi ei-funktionaalinen, ja tämä nähdään myös moodien melko vähäisestä yhtenevyydestä. D-lyydisestä lähtien liikkeen enharmoninen jyrkkyys kuitenkin loivenee kohti diatonisesti lähestyttävää Bb-fryygistä. Lyydinen ja fryyginen ovat perustehoiltaan miedommasta päästä, joten tässä mielessä A-osan harmo-

nialliike ei ole jännitteestään huolimatta erityisen dramaattista. Purkaus seuraavaan fraasiin on myös vähemmän jyrkkä, mutta moodisävyjen välinen kontrasti säilyy.



Kuvio 16. A-osan jälkipuoliskon moodien vertailu, tahdit 9-10 (ks. kuvio 10).

Fraasin alku on samanmuotoinen kuin A-osan alun vastaava fraasi, joten tutkitaan aiemmasta poikkeavaa purkausta välikkeeseen. Bassoliike tässä purkauksessa on vahvasti tonaalinen, ja mooditkin muodostavat käytännössä diatonisen kadenssin. Kuten kuvasta nähdään, moodit ovat lähes yhteneviä ja kirkkauskontrasti pienenee huomattavasti kohti neutraalia D-doorista, johon saavutaan vieläpä diatonisesti A-aiolisesta moodista. Tämä tonaalinen liike pohjustaa siirtymää kontrastisesta A-osasta staattiseen pedaalivälikkeeseen, vaikka suora purkaus Bridge-osan pohjasävelelle (Db) onkin tonaalisen oloisesta bassoliikkeestä huolimatta hieman jyrkempi.



Kuvio 17. Bridge-osan pedaalijakson moodien vertailu, tahdit 10-14 (ks. kuvio 11).

Teemassa välikkeessä esiintyy vain miksolyydisen ja joonisen moodin vuorottelu. Mooditehot ovat teemassa varsin näennäisiä efektinomaisesta sointusatsista johtuen, sillä joonisen moodin terssiä ei käytetä. Tästä syystä moodien välinen pidätyspurkaussuhde jää kuulokuvassa jokseenkin piiloon. Soolo-osassa välikkeessä on kuitenkin enemmän tehoa myös em. moodien osalta. Mooditehoja on nyt kuitenkin lisätty, ja moodien kirkkaus kasvaa tasaisesti miksolyydisestä ylinousevaan lyydiseen antaen solistille enemmän teho- ja väritysmahdollisuuksia. Tämä palvelee myös teoksen orkesterisovituksen kokonaiskaarta luomalla lisää jännitettä. Moodit ovat rakenteellisesti hyvin samankaltaisia mutta perustehoiltaan eri vahvuisia. Liikkeen suunta on selvä: melko neutraali pidätysdominantti purkautuu perusduuriksi. Hieman vahvemman liikkeen kautta seuraa kirkkaampi jännite overtone-dominantilla, joka taas purkautuu vielä

kirkkaampaan suuntaan perusduuriteholle. Progression kerratessa jännite putoaa takaisin miksolyydiseen peruspidätykseen. Siirtymä eteenpäin B-osaan osoittautuu lähemmässä tarkastelussa hieman yllättävästi teemassa aavistuksen jyrkemmäksi kuin soolo-osassa. Kyseessä on kuitenkin molemmissa tapauksissa pohjasävelliikkeeltään vahva purkaus, kuten aiemmalla analyysitasolla on todettu.

Kuvio 18. Teeman lopetuksen moodien vertailu, tahdit 17-19 (ks. kuvio 13).

B-osan alkupuoli toistaa A-osan alun samanmuotoisena, joten sen analyysi on myös niiltä osin vastaavasti yhdenmukainen. Teeman lopussa moodien kontrasti vähenee. Liike Gb-lyydisestä F-aioliseen moodiin on melko pehmeä huolimatta suhteellisen vahvasta kirkkauserosta. Tämän jälkeen moodien kirkkaus ei enää ole pääosassa harmoniassa. Kromaattinen bassoliike nousee tärkeimpään rooliin, ja pidempikestoiset miksolyydiset pidätysdominantit ankkuroivat tonaliteetin hetkellisesti paikalleen. Välittömät siirtymät näille pisteille ovat hieman yllätyksellisempiä kuin niitä edeltävät liikkeet, sillä moodit eivät ole juuri lainkaan yhteneviä ympäristönsä kanssa. Miksolyydinen moodi erottuu tässä jaksossa ympäristöstään myös funktionaalisen dominanttitehonsa puolesta, sillä muut moodit ovat pääosin molliseptimitehoisia.

Tahdin 18 toisen iskun sisältö on vertikaalisesti tarkasteltuna hieman mutkikas, sillä teknisesti ottaen iskulla on kaksi moodia: E-lyydinen ja Eb-fryyginen. Moodit ovat kuitenkin enharmonisesti yhtenevät (diatoniset), joten analyysin selkeyden nimissä niitä käsitellään Eb-fryygisenä. Liike on myös melko nopea, joten iskun pohjasävelliike voidaan tulkita pidätyksenomaiseksi bassokäännökseksi, mikä voidaan perustella myös kromaattisen liikkeen ylläpitämisellä. Kromaattinen modaalinen liike luo yllätyksellisyyttä (Pease 2003, 80).

Kromaattisen pohjasävelliikkeen päätyttyä D-miksolyydiselelle pidätykselle luvassa on vielä yksi yllättävä liike. Harmoniassa tulee tauko, ja melodia siirtyy luontevasti eri moodiin. Vaikka D-miksolyydinen ja Bb-miksolyydinen ovat mooditeholtaan samat, äkillinen suuren terssin pohjasävelliike tekee siirtymästä melko jyrkästi ei-funktionaalisen. Tämä liike kuitenkin pehmenee muotorakenteen rajalla, sillä Bb-miksolyydinen toimii rakenteellisestikin lähes diatonisesti yhtenevänä dominanttitehona teeman alun Eb-lyydiselelle tonaliteetille.

#### 4.4 Muita huomioita

(TÄHDIT 17-20)

Ab/Gb Fm7 E<sup>9</sup>SUS Fm7 E<sup>MA7</sup>b5 /Eb D<sup>9</sup>SUS B<sup>b13</sup>SUS Ab F/G G+/F E<sup>m</sup><sup>9</sup>

G<sup>b</sup>-LYD. F-AEOL. E-MIX. F-AEOL. E<sup>b</sup>-PHRYG. D-MIX. B<sup>b</sup>-MIX. (A<sup>b</sup>-LYD.) G-MIX. F-WHOL. E-DOR.

(EI VARSINAISTA MOODISÄVYÄ)

Kuvio 19. Big band -version lopetus.

Teoksen orkesterisovituksessa käytetään läpikotaisin käytännössä samanmuotoisena edellä analysoitua harmoniakokonaisuutta. Bridge-osan Db-pedaalijaksoa laajennetaan orkesteriosuuksien välisessä solo-osassa ja harmonian rytmiä muunnellaan. Ainoa analyttisesti merkittävä poikkeus on sovituksen lopetuksessa, missä teeman loppu ajetaan ulos kaikista aiemmin kuulluista tonaliteeteista. Tässäkin liike toteutetaan asteittain laskevalla bassolinjalla. Lopetuksen merkitys harmonian kokonaisuudessa on lähinnä viimeisen kontrastin luominen yllätyksellisyyden kautta.

## 5 Analyysi: "Childhood Dreams"

"Childhood Dreams" on kolmas sävellykseni big bandille, ja se on sävelletty keväällä 2012. Valitsin sen toiseksi analyysikappaleeksi, koska se on huomattavasti tonaalisempi ja suoraviivaisempi kuin Spacetime Paradox. Kappale on myös tempollisesti erilainen. Teoksen harmoniassa on kuitenkin paljon modaalista sisältöä ja selkeydestään huolimatta myös jonkin verran ei-funktionaalista liikettä.

### 5.1 Harmoninen kokonaiskuva

The image displays a musical score for "Childhood Dreams" with harmonic analysis for three sections: A, B, and C. Each section is represented by a staff of music with chord symbols above and their corresponding modal or harmonic functions below.

**Section A:**

- Chords:  $Cm^9$ ,  $A^b(\#11)/C$ ,  $F\sharp/C$ ,  $Cm^9$ ,  $D/B^b$ ,  $E^bMA7/B^b$ ,  $A^b13\sharp11(NO^3)$ ,  $Gm^{MA9}$
- Functions: C-DOR#4 (HARM.MIN.IV), C-AEOL, C-LOC, C-DOR#4, B<sup>b</sup>-ION#5 (HARM.MIN.III), B<sup>b</sup>-ION. (E<sup>b</sup>-LYD.), A<sup>b</sup>-OVERT. G-JAZZ MIN.

**Section B:**

- Chords:  $Dm$ ,  $Dm/C$ ,  $G^b/B^b$ ,  $B^bm7/A^b$ ,  $A1^3SUS$ ,  $B^bMA7/A$ ,  $A1^3b9$
- Functions: D-JAZZ MIN., D-DOR., B<sup>b</sup>-AEOL. (G<sup>b</sup>-LYD.), B<sup>b</sup>-AEOL., A-MIX., A-PHYG., A-DOM.DIM.

**Section C:**

- Chords:  $Gm$ ,  $Gm/F$ ,  $E^bMA7(\#11)$ ,  $D^b1^3SUS$ ,  $(G^{MA7})$ ,  $E^b/A$
- Functions: G-DOR#4 (HARM.MIN.IV), E<sup>b</sup>-LYD., D<sup>b</sup>-MIX., (G-ION) (UNIS. RIFF), A-LOC.

**Section C (continued):**

- Chords:  $D/B^b$ ,  $E^bMA7/B^b$ ,  $A^b13\sharp11(NO^3)$ ,  $Gm^{MA9}$ ,  $D^bMA7/G$ ,  $F\sharp1^3SUS$ ,  $D1^3SUS$ ,  $G^{MA7}\sharp5$ ,  $C^{MA7}$ ,  $BSUS$ ,  $B^7$
- Functions: B<sup>b</sup>-ION#5 (HARM.MIN.III), B<sup>b</sup>-ION. (E<sup>b</sup>-LYD.), A<sup>b</sup>-OVERT., G-JAZZ MIN., G-LOC., F<sup>\sharp</sup>-MIX., D-MIX., G-LYD.AUG., C-ION., B-MIX#2 (HARM.MIN.V)

**Section C (continued):**

- Chords:  $A1^3SUS$ ,  $B^bMA7/A$ ,  $A^b/D$ ,  $Gm^7/C$ ,  $B^b9SUS$ ,  $D/C$ ,  $Gm/C$ ,  $A^b(\#11)/C$ ,  $F\sharp/C$ ,  $(D/B^b)$
- Functions: A-MIX., A-PHYG., D-LOC., C-AEOL. B<sup>b</sup>-MIX., C-DOR#4 (HARM.MIN.IV), C-AEOL., C-LOC., (B<sup>b</sup>-ION#5)

Kuvio 20. Teeman harmoniakokonaisuus.

Sävellys perustuu suurelta osin harmonisen mollin neljänteen moodiin (Doorinen #4), jonka vahva karakterisuus kuullaan heti teeman alussa melodian päämotiivina. Harmoniassa käytetään modaalisina päätehoina harmonisen mollin neljättä ja kolmatta moodia, mutta progressio koostuu muilta osin melko erilaisista moodisävyistä. Pohjasävellike on tässä teoksessa huomattavasti lineaarisempaa ja funktionaalisempaa kuin ensimmäisessä analyysikappaleessa. Teemassa on itse asiassa niin vahva sävellajituntu, että se on kirjoitettu C-molliin. Harmoniassa esiintyy myös jonkin verran lyhyehköjä pedaalfraaseja. Teema on harmoniselta sisällöltään melko pitkä, joten siihen mahtuu myös paljon tapahtumia.

Kuvio 21. Teeman taitekohdat ja muut merkittävät bassosuhteet harmonian kokonaisuudessa. Rivien alapuolelle on merkitty lineaariset harmoniset yhteydet. Tonaalisia purkauksia muistuttavat bassoliikkeet on ympyröity.

A-osassa harmonia liikkuu asteittain laskevan basson johdolla tonaalisen keskuksen dominanttiasteelle. Moodisävyjen ansiosta tätä vastaavaa funktionaalisuutta ei kuitenkaan juuri ole. B-osassa melodia moduloi kokonaisuudessaan (myös asteikkorakenteen puolesta) kvintin ylös, mitä harmonia seuraa vaihtamalla tonaalista keskusta. B-osa etenee vallitsevassa tonaliteetissa taas dominanttiasteelleen ja palaa sinne eräänlaisen ei-funktionaalisen välikadenssin kautta.

C-osassa melodia palaa alkuperäiseen tonaliteettiinsa toistaen A-osan tematiikkaa. Harmoniassa tapahtuu vaihtelua tuova astemuunnos, mutta keskeinen moodisävy säi-

lyy enharmonisesti samana, mihin vihjataan samalla G-pohjaisella jazzmollilla. Teeman huippukohtaa alleviivataan kantaaottavalla suuren terssin pohjasävelliikkeellä, jota seuraa tonaalisempi kadenssi. Moodisävyt rauhoittuvat teeman loppua kohti, ja melodian loputtua harmoniarakenteessa esiintyy vielä pieni "jatke", jossa palataan A-osan alun pedaalifraasin sävyihin.

## 5.2 Harmoniset fraasit

**(A)**  
TAHDIT 1-4

Cm<sup>9</sup>      Ab(+11)/C      F<sup>#</sup>3/C      Cm<sup>9</sup>

C-DOR#4 (HARM.MIN.IV)      C-AEOL      C-LOC.      C-DOR#4

Kuvio 22. Teeman aloitusfraasi.

Teema alkaa pedaalifraasilla, jossa esitellään tonaalinen keskus. A-osassa harmonian rytmi käy tietynlaista dialogia melodian rytmin kanssa. Nämä rytmiset pysähdykset luovat myös jonkinlaista käynnistymisen tuntua.

TAHDIT 5-8

D/B<sup>b</sup>      E<sup>b</sup>MA7/B<sup>b</sup>      A<sup>b</sup>13#11(NO<sup>3</sup>)      G<sup>m</sup>MA<sup>9</sup>

B<sup>b</sup>-ION#5 (HARM.MIN.III)      B<sup>b</sup>-ION. (E<sup>b</sup>-LYD.)      A<sup>b</sup>-OVERT.      G-JAZZ MIN.

Kuvio 23. A-osan jälkipuolisko.



Tonaalinen keskus säilyy, mutta harmoniaan tuodaan uutta väriä eri asteella. Pedaalifraasi purkautuu hieman pidättyen dominanttiasteelle, joka ei kuitenkaan ole dominanttitehoinen.

**(B)**

*TÄHDIT 9-12*

Dm Dm/C G<sup>b</sup>/B<sup>b</sup> B<sup>b</sup>m<sup>7</sup>/A A<sup>13</sup>SUS B<sup>b</sup>m<sup>7</sup>/A A<sup>13</sup>b<sup>9</sup>

D-JAZZ MIN. D-DOR. B<sup>b</sup>-AEOL. B<sup>b</sup>-AEOL. A-MIX. A-PHYG. A-DOM.DIM.  
(G<sup>b</sup>-LYD.)

Kuvio 24. B-osan alkupuolisko.

B-osassa melodia moduloi kvinttiä ylemmäs ja muuttaa hieman muotoaan. Harmoniasakin tapahtuu tonaalisen keskuksen muutos. Pohjasävelliike vie jälleen laskevan basson kautta vallitsevalle dominanttiasteelle, jossa tällä kertaa käytetään myös vahvasti dominanttitehoisia asteikkoja pedaalifraasin päällä.

*TÄHDIT 13-16*

Gm Gm/F E<sup>b</sup>m<sup>7</sup>(#11) D<sup>#13</sup>SUS (N.C.) (G<sup>#</sup>m<sup>7</sup>) E<sup>b</sup>/A

G-DOR<sup>#4</sup> (HARM.MIN.IV) E<sup>b</sup>-LYD. D<sup>#</sup>-MIX. (G-ION) (UNIS. RIFF) A-LOC.

Kuvio 25. B-osan jälkipuolisko.

Tonaalinen keskus muuttuu jälleen. Tämä luo yllätyksellisyyttä ja jatkuvuuden tunnetta harmoniaan. Melodia moduloi jo B-osan alussa periaatteessa G-mollipohjaiseksi, joten



tätä tonaalisen keskuksen piilottamista harmoniassa voidaan pitää myös eräänlaisena pidätettynä purkauksena kokonaiskaressa. Suurissa sekunneissa laskeva basso ajaa tonaliteetin vieraille vesille, mutta kadenssin virkaa toimittava unisonoriffi vie harmonian dominantinomaisen lokrisen moodin kautta takaisin alkuperäiseen tonaliteettiin.

**C**  
TÄHDIT 17-20

Chords and theoretical descriptions for measures 17-20:

- Measure 17:  $D/B^b$  (B $\flat$ -ION $\sharp 5$  (HARM.MIN.III))
- Measure 18:  $E^b MA7/B^b$  (B $\flat$ -ION. (E $\flat$ -LYD.))
- Measure 19:  $A^b 13\sharp 11$  (NO $^3$ ) (A $\flat$ -OVERT.)
- Measure 20:  $G^m MA9$  (G-JAZZ MIN.)
- Measure 21:  $D^b MA7/G$  (G-LOC.)

Kuvio 26. C-osan alku.

Harmonia palaa A-osan tonaliteettiin (jälkimmäiselle asteteholle). Melodia muuntuu hieman, ja tämä fraasi vieään harmoniassakin eteenpäin käyttäen jälleen lokrista moodia dominantin tapaan. Tämä moodimuunnos ajaa teeman huippukohtaansa.

TÄHDIT 21-24

Chords and theoretical descriptions for measures 21-24:

- Measure 21:  $F\sharp 13$ SUS (F $\sharp$ -MIX.)
- Measure 22:  $D 13$ SUS (D-MIX.)
- Measure 23:  $G^m A7\sharp 5$  (G-LYD.AUG.)
- Measure 24:  $C^m A7$  (C-ION.)
- Measure 25:  $B$ SUS  $B^7$  (B-MIX $\flat 2$  (HARM.MIN.V))

Kuvio 27. Teeman huippukohta C-osan keskellä.

Melodia nousee vahvasti huippukohtaansa, ja sen tonaliteetti muuttuu. Harmoniaan tuodaan dominanttitehoa. Melodian hetkellistä atonaalisuutta korostetaan terssisuhtei-

sella pohjasävelliikkeellä melodian liikkeeseen sopivaa moodia käyttäen. Melodian huippukohta purkautuu melko nopeasti, joten harmoniassakin päädytään funktionaalisen kadenssiliikkeen kautta seuraavaan fraasiin.

*TÄHDIT 25-27*

A<sup>13</sup>SUS      B<sup>b</sup>MA<sup>7</sup>/A      A<sup>b</sup>/D      G<sup>m</sup>7/C      B<sup>b</sup>9SUS

A-MIX.      A-PHYG.      D-LOC.      C-AEOL.      B<sup>b</sup>-MIX.

Kuvio 28. C-osan (ja teeman) lopetus.

Melodia päättää teemansa päämotiivia mukailleen, nyt jo lähempänä alkuperäistä tonaliiteettia. Harmoniassa päädytään jo aiemmin käytettyjen sävyjen kautta keskustonaliteetin relatiiviselle dominanttiasteelle. Pohjasävelliikkeen ja moodien sävy kokonaisuudessaan rauhoittuu loppua kohti.

*TÄHDIT 28-31* (SOLO CHORUS)

D/C      G<sup>m</sup>/C      A<sup>b</sup>(#11)/C      F<sup>#</sup>7/C      (D/B<sup>b</sup>)

C-DOR#4 (HARM.MIN.IV)      C-AEOL.      C-LOC.      (B<sup>b</sup>-ION#5)

Kuvio 29. Teeman sulkeva loppufraasi, joka voidaan tulkita myös pieneksi välikkeeksi.

Teeman lopuksi palataan hieman muunnettuun versioon A-osan alun pedaalifraasista, joka palauttaa alkuperäisen sävellajitunnun. Lokriinen moodi toimii jälleen modaalisena dominanttitehona soolo-osaan siirryttäessä.

### 5.3 Bassoliike ja moodien väliset suhteet

Figure 30 shows two staves of musical notation in B-flat major. The top staff contains four measures with mood labels: C-DOR.#4 (+1?), C-AEOL. (-1), C-LOC. (-3), and C-DOR.#4 (+1?). The bottom staff contains five measures with mood labels: Bb-ION.#5 (+3?), Bb-ION. (+2), Ab-OVERT. (+2), G-JAZZ MIN. (+1), and D-JAZZ MIN. (+1). Arrows between measures indicate the number of half notes (YHT.) for each transition: 5, 5, 4, 6, 5, 4, 4.

Kuvio 30. A-osan moodien vertailu, tahdit 1-9 (ks. kuvat 22 ja 23).

Teeman vahvaa melodista päämotiivia tuetaan pedaalifraasilla, jossa moodit tummenevat. Modaalinen liike on melko pehmeää. Toisessa fraasissa tonaliteetti säilyy, mutta diatonisesti moodin alemmalle asteelle siirtyminen luo harmoniaan liikettä. Moodit ovat kirkkaampia, mikä vahvistaa harmonian uutta keskusta. Moodit ovat melko yhteneviä, joten liike on edelleen loivaa. Pedaalijännite purkautuu basson laskiessa asteittain. Jyrkemmällä (joskin melko tonaalitehoisella) liikkeellä lähestyttävä, dominanttasteella esiintyvä perusmolliteho hämärtää tonaliteettia B-osaan siirryttäessä.

Figure 31 shows two staves of musical notation in B-flat major. The top staff contains three measures with mood labels: D-JAZZ MIN. (+1), D-DOR. (0), and Bb-AEOL. (-1). The bottom staff contains three measures with mood labels: A-MIX. (+1), A-PHYG. (-2), and A-DOM.DIM. (SYMM.). Arrows between measures indicate the number of half notes (YHT.) for each transition: 6, 2, 2, 4, 5.

Kuvio 31. B-osan alkupuoliskon moodien vertailu, tahdit 9-12 (ks. kuvio 24).

Melodian moduloidessa harmoniassa tapahtuu myös jyrkkä liike. B-osassa harmonia alkaa edetä liikkuvammin, mikä toteutuu asteittain laskevan basson avulla. Kahdessa ensimmäisessä tahdissa basso liikkuu moodien septimikäännösten kautta uuden tonaalisen keskuksen dominanttiasteelle jyrkällä purkausliikkeellä. Dominanttitehoa alleviivataan hieman pedaalifraasilla. Moodit ovat rakenteellisesti melko kaukana toisistaan, joten tämä fraasi on jännitteeltään hieman vahvempi kuin aiempi pedaalifraasi. Tahdin 12 asteikko on vahvasti dissonoiva, symmetrinen dominanttidimi, ja siitä eteenpäin siirtyminen muodostaa luontaisesti vahvan liikkeen.

The image shows two staves of musical notation in a key with two flats (B-flat and E-flat). The notation is annotated with mood names and interval relationships:

- Staff 1:**
  - Measure 1: G-DOR.#4 (+1?) with an arrow pointing right and "(5 YHT.)" below.
  - Measure 2: Eb-LYD. (+3) with a double-headed arrow and "5 YHT." below.
  - Measure 3: Db-MIX. (+1) with a double-headed arrow and "3 YHT." below.
- Staff 2:**
  - Measure 1: G-ION. (+2) with an arrow pointing right and "2 YHT." below.
  - Measure 2: A-LOC. (-3) with a double-headed arrow and "4 YHT." below.
  - Measure 3: Bb-ION#5 (+3?) with a double-headed arrow and "6 YHT." below.

Kuvio 32. B-osan loppupuoliskon moodien vertailu, tahdit 13-17 (ks. kuvio 25).

Tonaalinen keskus muuttuu jälleen. Melodia on jo B-osan alussa ollut tässä tonaliteetissa, joten B-osaa kokonaisuudessaan voidaan pitää eräänlaisena harmonisena pidätys-purkauksena. Laskeva basso kuitenkin hämärtää sävellajituntua nopeasti. Moodien liike on melko jyrkkää aina tahdin 16 lokriseen moodiin asti. Tähän tahtiin saavutaan ilman varsinaista sointupurkausta liikkuvan unisonoriffin kautta, johon saavutaan yllättävästi jyrkällä tritonuksen purkaussuhteella. Jopa hieman hurjan tuntuinen lokriinen moodi tahdissa 16 toimii hyvin dominantinomaisesti. Tätä korostaa tahdissa käytetty hybridisointu Eb/A, joka jättää soinnun tehon ja sävyn avoimeksi mahdollistaen teorias- sa myös varsinaisesti dominanttitehoisenkin moodisisällön. Purkaus tahtiin 17 (C-osan alkuun) on sitä vastoin suhteellisen pehmeä.

Kuvio 33. C-osan alun moodien vertailu, tahdit 17-21 (ks. kuvio 26).

C-osan alussa toistetaan A-osan loppupuoliskon harmonialiike, mutta se sijoittuu säkeeseen rakenteellisesti eri tavalla. Täältä jo aiemmin nähdyltä G-jazzmollilta avataan uusi ovi muotorakenteen dramaturgisessa kaaressa: jyrkähkö lokriinen muunnos samalla pohjaäänellä ajaa tonaliteettia eteenpäin valmistuen yllätystä teeman huippukohtaa varten.

Kuvio 34. Teeman huippukohtan moodien vertailu C-osassa, tahdit 21-25 (ks. kuvio 27).

Teeman huippukohtassa käytetään ensimmäistä kertaa miksolyydistä pidätysdominanttitehoa tonaalisen keskuksen asemassa. Seuraava ei-funktionaalinen suuren terssin pohjasävelliike korostaa huipennusta dramaturgiassa. Huippukohta on kuitenkin modaalisuutensa puolesta melko nopeasti ohimenevä, sillä tahdin 22 jälkeen pohjasävelliike on hyvinkin tonaalista. Moodit kirkastuvat hetkeksi tahdeissa 23-24, mutta harmonian pääajatus on juuri tapahtuneen huipentuman purkamisen pehmeämmällä liikkeellä.

A-MIX. (+1)      A-PHYG. (-2)      D-LOC. (-3)      C-AEOL. (-1)      B $\flat$ -MIX. (+1)

4 YHT.      5 YHT.      DIAT.      DIAT.

C-DOR.#4 (+1?)      C-AEOL. (-1)      C-LOC. (-3)      B $\flat$ -ION#5 (+3?)

5 YHT.      5 YHT.      5 YHT.      4 YHT.

Kuvio 35. Teeman lopetuksen moodien vertailu, tahdit 25-32 (ks. kuvat 28 ja 29).

Teeman loppua kohti moodit tummenevat ja liike rauhoittuu. Tahdeissa 26-27 harmonialike etenee asteittain diatonisesti, mikä purkaa tehokkaasti modaalista jännitettä. Teeman melodian loputtua harmoniassa palataan vielä hetkeksi alkuperäiseen tonaliteettiin tutulla pedaalifraasilla. Tämä pedaalivälike yhdistää harmonisen kokonaisuuden ennen siirtymistä soolo-osan muunnettuun tonaliteettiin.

#### 5.4 Muita huomioita

**D**

D/B $\flat$       E $\flat$ MA7/B $\flat$       A $\flat$ 13#11      G $\flat$ MA9      E $\flat$ MA9(#11)

G-HARM.MIN. (B $\flat$ -ION#5)      E $\flat$ -LYD.      A $\flat$ -OVERT.      G-JAZZ MIN.      E $\flat$ -LYD.

D7(ALT)      C $\flat$ m9#5      E $\flat$ MA9(#11)      1. A $\flat$ m7b5(b9)      2. F $\flat$ SUS      F13b9

D-ALT.      C-LOC.:2      E $\flat$ -LYD.      A-LOC.      F-MIX.      F-DOM.DIM.

**E**

F/B $\flat$       G $\flat$ MA7b5/B $\flat$       A $\flat$ MA7/B $\flat$       B $\flat$ MA7/A

B $\flat$ -ION.      B $\flat$ -AEOL.      B $\flat$ -MIX.      A-LOC.

A $\flat$ MA7/D      G $\flat$ m7/C      G $\flat$ MA7/A      E $\flat$ /A

D-LOC.      C-AEOL.      A-MIX.      A-LOC.

Kuvio 36. Soolo-osan harmoniakokonaisuus, jossa tonaalinen keskus muuttuu.

Soolo-osassa tonaalinen keskus säilyy enharmonisesti, mutta keskeinen sävy on eri asteteholla kuin teemassa. D-osassa alkuperäistä harmonista ideaa kannatellaan, mutta sen suuntaa ja kokonaiskaarta on muunnettu niin, että liikkeestä tulee jatkuvampaa. Solisti voi näin ollen pysytellä enimmäkseen saman tonaliteetin ympärillä sen sijaan, että teeman mukaiset modulaatiot pitäisi soittaa ulos.

E-osassa esitellään uusi, kirkkaampi tonaalinen keskus, jota alleviivataan pedaalifraasilla. Moodit ovat sävyiltään vähemmän dramaattisia, ja pohjasävelliikekin on pehmeämpää. Soolo-osan muotorakenteen rajalla käytetään jälleen lokrista moodia dominantin tapaan.

## 6 Harmonia-analyysin ja tunnelman yhteydet

### 6.1 Harmoniakaaren yleinen sävy ja kokonaisvaikutelma

Spacetime Paradoxin harmoninen yleissävy on vakava, mystinen ja hieman etäinen. Hidas tempo kuitenkin tuo harmoniaan myös rauhallisuutta ja unenomaisuutta. Harmoniassa on sekä dynaamisuutta että staattisuutta, minkä ansiosta kokonaisuus tuntuu hillitysti eteenpäin menevältä mutta ei hätäiseltä. Pidentetty oktaavin tasajako hämärtää tonaalista keskusta, joten kokonaisuutena teeman harmoniakuva ei ole tonaalisesti ”tuttu ja turvallinen”. Oktaavisymmetriapisteiden väliset liikkeet kuitenkin pehmentävät ja selkeyttävät kokonaiskuvaa antaen näille itsessään ei-funktionaalisille kiintopisteille funktionaalisemman yhteyden. Harmoniakokonaisuus on siis näennäisestä kompleksisuudestaan huolimatta eheä ja selkeä.

Childhood Dreams -teoksen harmoniakokonaisuus on tonaalisempi ja lineaarisempi. Teos perustuu enemmän yhteen keskeiseen tonaliteettiin, ja suurin osa sen yleisestä sävystä muodostuukin melodisena perusmoodina käytetystä Doorinen#4-asteikosta. Melodian ja harmonian välinen modaalisuussuhde on kuitenkin etäännytetty, sillä harmoniassa käytetään paljon em. asteikon ulkopuolisia sävyjä. Tämä mahdollistaa harmonian kokonaiskaareissa vahvan dramaturgisen kaaren poistamatta kuitenkaan täysin alkuperäisen moodisävyn tuntua. Teoksen harmoninen yleissävy on hieman synkkä ja surullinen, mutta sen sisällä nähdään moodisävyjen vaihtuessa myös tietynlaisia ilon pilkahduksia.

## 6.2 Harmoninen rytmi

Spacetime Paradoxissa käytetään rytmisinä vastakkaistehoina hitaita liikkeitä pedaali-fraaseissa ja nopeampia liikkeitä asteittain laskevan basson kanssa. Hitaat liikkeet luovat jännitettä ja antavat odottaa purkausta. Nopeat liikkeet hämärtävät sointikuvaa, mutta toimivat tehokkaina tunnelmallisina purkauksina jännitteiden välillä. Harmoniakokonaisuudessa toistetaan paljolti samaa rytmikkaa, minkä ansiosta se pysyy ehjänä ja ymmärrettävänä. Harmonisissa kiintopisteissä pysytään ajallisesti suhteellisen pitkään, joten kuulija ehtii aistia dramaattisemmatkin muutokset ennen kuin niistä siirrytään eteenpäin.

Childhood Dreams on harmoniselta rytmiltään nopeampi. Liikettä on paljon, joten kokonaiskuva on liikkuvampi ja vie enemmän eteenpäin. Tonaalinen keskus on kuitenkin kokonaisuudessaan kiinteämpi, joten nopea liike ei harhauta kuulijaa liiaksi. Bassoliikkeessä käytetään pedaalifraasien ja asteittaisten liikkeiden yhdistelmiä, jotka luovat harmoniaan rytmistä vaihtelua.

## 6.3 Bassoliike ja pedaalijaksot

Spacetime Paradoxissa pohjasävelliike perustuu melodian tavoin yhteen päämotiiviin. Bassoliikkeellä on kappaleessa selvästi kaksi erillistä funktiota: pedaalifraaseissa jännitteen luominen ja laskevissa linjoissa sen purkaminen. Teeman harmonian kulmakivenä on päämotiivin moduloiminen oktaavin tasajaolla neljään, ja basson tärkeimmäksi tehtäväksi muodostuu näiden pisteiden yhdistäminen. Harmoniakokonaisuuden alkupuoli on tunnelmallisesti mystinen ja jokseenkin utuinen. Teeman lopussa basson kromaattinen liike ja harmonian tauottaminen luovat tasapainoisen tuntuisen kokonaisuuden, joka tuntuu levolliselta mystisemmän alkupuolen jälkeen. Basson tehtävä teoksessa on määrittellä harmoniset jännite- ja purkauspaikat sekä ohjata koko sointuprognessiota eteenpäin.

Bridge-osan dominanttitehoinen pedaalijakso toimii teeman kokonaisuudessa vedenjakajana, joka rauhoittaa liikettä ja kontrastia hetkeksi. Tunnelmaan se välittyy dominanttitehostaan huolimatta selvästi hengähdystaukona, jonka aikana kuulijalla on mahdollisuus käsitellä juuri kuulemaansa kontrastista teeman aloitusta. Pedaalijaksoa käytetään myös orkesterisovituksen keskivaiheilla pidennettynä omana osanaan, johon liittyy improvisaatio-osuus. Tämä osa toimii kokonaisuudessa tunnelman jännitteen kasvatta-



jana. Teeman lyhyemmät pedaalifraasit ovat funktionaalisesti toonikatehoisia, sillä ne edustavat kulloistakin perusduuritehoon pohjautuvaa tonaalista keskusta.

Childhood Dreams on harmonisesti pitkälinjaisempi. Basso muodostaa tässäkin teoksessa joitakin pedaalifraaseja, mutta niiden merkitys ei ole niinkään jännitteen luominen vaan tonaliteetin vakiinnuttaminen. Pedaalifraasit toimivat myös vastapainona teemassa paljon käytetyille asteittain laskeville bassolinjoille. Basson tärkein tehtävä harmoniakokonaisuudessa on eteenpäin vievän rytmisen harmonialiikkeen luominen. Tämä tehtävä korostuu erityisesti lopullisessa sovitusversiossa, missä bassolinja on melko liikkuva ja monipuolinen.

Teoksen yleinen bassofunktio eroaa Spacetime Paradoxista siten, että melko nopean sointurytmin keskellä basso luo funktiomielessä etäisempää harmonista liikettä tonaalisempien osakokonaisuuksien sisällä. Toisin sanoen liikkuva, laskeva basso luo tietyssä mielessä progressiota progression sisään. Basson tehtävä ei siis ole yhtä vahvasti sanelta uusia tonaalisia keskuksia toisensa perään. Harmonian kokonaiskaari muodostaa kuitenkin dramaturgisesti vahvan kokonaisuuden, jossa bassoliikkeelläkin on suuri merkitys.

#### 6.4 Moodien sävyt

Moodien sävyistä voidaan todeta joitakin yleisiä piirteitä. Niiden pätevyys vaihtelee musiikillisesta kontekstista, äänenväristä ja muusta ympäristöstä riippuen, ja on todettava, että yleisten määritelmien saneleminen tällaisessa kontekstissa on jokseenkin subjektiivista ja jopa hieman arveluttavaa. Ron Miller kuitenkin listaa kirjassaan joitakin moodien yleisiä piirteitä:

Diatonisen duurin moodit kirkkaimmasta tummimpaan:

Lyydinen on aggressiivinen, kiireinen, kiihkeä ja urbaani.

Jooninen on vakaa, rauhallinen, tyyni, kylläinen ja toiveikas.

Miksollyydinen on ohimenevä, etsivä, jännittynyt ja kelluva.

Doorinen on alakuloinen, epävarma ja mietteliäs.

Aiolinen on melankolinen, surullinen, synkkä ja tumman romanttinen.

Fryyginen on mysteerinen, eksoottinen, vainoava, tilava ja psykedeelinen.

Lokriäinen on vihainen, tiukka, ruma, ilkeä ja raivoisa.

Jazzmollin moodit kirkkaimmasta tummimpaan:

Ylinouseva lyydinen on hyvin kiihkeä.

Overtone on jännittyneen haikaileva.

Jazzmolli on huolestunut.

Miksollyydinen b6 on romanttisen toiveikas.

Lokrinen #2 on romanttisen sekava.

Doorinen b2 on avoin ja toiveikas.

Alt-asteikko on bluesmainen ja urbaani. (Miller 1996, 29-35.)

Nämä yleiset sävyt pätevät todennäköisimmin pitkäkestoisissa modaalisisissa tilanteissa - erityisesti yksinkertaisemmissa modaalisisissa harmoniaympäristöissä, joissa käytetään horisontaalisesti esimerkiksi vain yhtä tai kahta eri moodia. Tässä työssä analysoitavissa kappaleissa moodien liikkeet ovat kuitenkin pääsääntöisesti niin nopeita, ettei yksittäisistä moodiliikkeistä useinkaan ehdi välittyä tunnelman vaihtelua. Joissakin tapauksissa nämä yleiset kuvaukset kuitenkin osuvat hyvinkin kohdalleen.

Spacetime Paradoxin moodisävyt ovat hyvin kontrastisia, mutta perustuvat suurimmaksi osaksi diatonisen duurin moodeihin. Harmonia on siis ei-funktionaalista lähtökohdastaan huolimatta modaalisilta yleissävyiltään melko tonaalisen oloinen, mikä välittyy tunnelmaan jonkinlaisena unenomaisuutena. Soinnutus on kuitenkin paikoin hyvin dissonoivaa ja luo siten myös vahvoja jännitteitä. Melodian muoto on osin hyvinkin yllätyksellinen, ja sen suuntaviivoja tuetaan niin bassoliikkeellä kuin moodisävyillä. Kokonaisuus on siis tunnelmallisesti täynnä yllätyksiä, mutta ne eivät ”hyppää silmille”.

Moodien kirkkaus ja tummuus vaikuttavat tunnelmaan hetkellisesti hyvinkin paljon. Mm. lyydinen, ylinouseva lyydinen ja overtone ovat käytetyistä moodeista ylväimmän ja latautuneimman kuuloisia. Tummiin ja kirkkaiden moodien väliset kontrastiliikkeet ovat teemassa ehkä turhankin nopeasti ohimeneviä, mutta soolo-osan tasaisemmassa sointurytmisissä ne tulevat sopivasti esiin. Päämotiivifraasin päättäminen tummaan fryygiiseen moodiin luo tunnelmaan mystiikkaa ja pysähtyneisyyttä.

Teoksen harmonisen kokonaiskuvan suurin tunnelmallinen ero diatoniseen, tonaaliseen harmoniamailmaan verrattuna on se, että kirkkaimmatkin moodisävyt luovat tällaisessa kontekstissa hyvin etäisiä, tummia tuntemuksia verrattuna vastaaviin sävyihin tonaalisemmassa yhteydessä. Tämä johtunee ennen kaikkea selvän tonaalisen kes-

kuksen puutteesta ja vaihtuvista harmonisista kiintopisteistä. Teoksen harmonia ei siis kirkkaimmillaankaan erityisesti hymyilytä, vaikkei sen yleissävy ole varsinaisesti synkkään. Tunnelmaa voisi siis yleisesti ottaen kuvailla vakavaksi ja etäiseksi.

Childhood Dreams on tematiikaltaan vahvasti asteikkopohjainen teos. Näin ollen valtaosa teoksen tunnelmasta määräytyy perussävyinä käytetystä Doorinen#4-asteikosta, joka on modaalisen jazzin sarallakin sävyltään jokseenkin eksoottinen. Asteikko on etnisessä mielessä melko itämaisen kuuloinen. Harmonian edetessä progressiossa käytetään kuitenkin pääosin tähän perustonaliteettiin kuulumattomia moodisävyjä. Sitä perustonaliteetti hämärtyy, ja harmoniakaareen saadaan vahvaa sävyvaihtelua.

Teoksen harmoniakokonaisuus alkaa jokseenkin tummana ja salamyhkäisenä. Pedaalifraasin purkautuessa sävyt kirkastuvat hieman, ja tunnelma avautuu B-osan modulointien myötä. Moodisävyt ovat B-osassa hyvin vaihtelevia, joten tämä osuus teemasta luo jokseenkin hektistä tunnelmaa, jota bassoliike kuitenkin hieman rauhoittaa. B-osan lopussa tunnelma särähtää vahvan lokrisen hybridisoinnun voimasta. C-osassa palataan alkuperäiseen moodisävyyn, ja tunnelma rauhoittuu hetkeksi. Huippukohtassa miksolyydisen moodin ei-funktionaalinen käyttö luo tunnelmallisesti lähes koskettavan hetken kokonaisuudessa, erityisesti sitä seuraavassa tonaalisemmassa kadenssissa käytettyjen kirkkaiden moodien takia. Teeman lopussa tunnelma palautuu alkuasetelmiinsa, kunnes alkuperäisestä tonaliteetista purkaututaan astetta alemmas sooloosaan.

Soolo-osan alkupuoli on sävyltään surullinen ja haikea. Harmonialiike muodostaa hieman uhkaavaakin sävyä D-osan kertauksessa. Tästä synkästä mielentilasta siirrytään kuitenkin toiveikkaampaan tunnelmaan, kun E-osassa esitellään uusi tonaliteetti. Tämän osan sävy on aiemmin kuultuihin tunnelmiin verrattuna huomattavasti kepeämpi ja positiivisella tavalla haikea. Kokonaisuudessaan teoksen harmoniakaareen mahtuu siis jonkin verran tunnelmallista vaihtelua, mutta pääsääntöisesti sitä voisi kuvailla salamyhkäisellä tavalla koskettavaksi ja toiveikkaaksi.

En analysoi tunnelman vaihtelua moodi kerrallaan, sillä liikkeet ovat niin nopeita, ettei tunnelman aistiminen jokaisen moodin välillä ole kovinkaan realistista. Kyseessä on teoreettinen analyysi, mutta tarkoituksena on yhdistää se käytännön kuulokuvaan, mikä on tarkoituksenmukaista vain tiettyyn pisteeseen asti. Edellä kuvatut kokonaisuuteen ja sen osiin liittyvät ilmiöt ovat mielestäni tärkeämpiä tekijöitä harmonisessa tunnelmassa.

## 7 Pohdinta

### 7.1 Säveltäjän näkökulma

Säveltäjänä haen teoksiini usein vahvoja sävyjä ja kontrasteja. Ideani kumpuavat melko laajasta vaikutteiden kirjosta, ja ne ovat usein melko kompleksisia perinteiseen jazzmusiikkiin verraten. Keväällä 2010 Markku Nikulan intensiivinen kirjoituskurssi ”Pop-jazz -modaalinen harmonia” avasi lopullisesti silmäni hieman monimutkaisempien modaalisten harmoniailmioiden käyttämisen suhteen. Spacetime Paradox -teoksen pääteema onkin syntynyt alun perin kyseisen kurssin lopputyöksi, ja päätin myöhemmin sovittaa sen big band -kokoospanolle. Lopputyössä oli otettava huomioon tietyt kriteerit ei-funktionaalisten tekniikoiden ja muotorakenteellisten seikkojen esiintuomisessa, ja siksi teema koostuu oktaavin tasajakoon perustuvista siirtymistä ja joistakin pedaaliaksoista.

Spacetime Paradoxin teema rakentuu vahvasti lyhyen päämotiivin ympärille. Tarkat moodivalinnat ovat syntyneet loppujen lopuksi teorian tiedon, kokeilemisen ja sävelkorvan yhteispelillä. Teeman laajemmat tunnelmasävyt alkoivat hahmottua itselleni vasta muotorakenteen kokonaisuuden kautta, mutta olin kuitenkin tietoinen yksittäisten moodien ja bassoliikkeiden vaikutuksesta kokonaisuuteen jo sävellysprosessin aikana. Hidas tempo oli minulle itsestäänselvyys jo alkuvaiheessa. Tiesin, että tällaisella soinnutuksella hidastempoisesta temasta välittyy utuinen ja mystinen tunnelma. Mielessäni alkoi muodostua myös suoranaisia mielikuvia, joista päällimmäisenä mainittakoon teoksen nimeenkin päätynyt avaruuden loputon tyhjiys, mystisyys ja jonkinlainen paradoksaalinen ristiriitaisuus ihmisen tajunnalle. Harmoniassa esiintyvät kirkkaat moodit tukevat omalta osaltaan tätä mielikuvaa, kun niitä kontrastoidaan tummilla, mystisillä moodisävyillä. Sävellysteknisesti teeman melodia ja soinnutus syntyivät samanaikaisesti.

En kuitenkaan sävellysvaiheessa ole analysoinut harmoniaa edes intuitiotasolla läheläkään niin tarkasti kuin tässä työssä. Erityisesti moodien väliset suhteet paljastivat minulle täysin uusia merkityksiä harmonian yksityiskohdissa ja kokonaiskaareissa. Pelkästään näiden asioiden nuotintaminen palautti tehokkaasti mieleeni muusikon arjessa liian helposti unohtuvia mekaanisia analyysitaitoja ja yksityiskohtiin paneutumisen ajoittaista tärkeyttä.

Childhood Dreams on sävelletty jokseenkin eri metodein kuin Spacetime Paradox. Teeman melodia syntyi kokonaisuudessaan ennen kuin edes aloitin sen soinnuttamista. Kokeilin sävellystekniikkana moodipohjaisen melodian luomista ennen muuta materiaalia, ja lopputuloksesta tuli yllättävän tasapainoinen. Tämän teeman soinnuttamiseen olen käyttänyt melko paljon aikaa, sillä melodiassa on soinnutuksellisesti haastavia osuuksia, joita en halunnut ratkaista liian hätäisesti. Jouduin siksi kokeilemaan paljon eri vaihtoehtoja ja hieman ”kaivelemaan” etsimiäni sävyjä alitajunnastani. Harmonia on rakennettu kokonaiskaarensa suhteen melko suunnitelmallisesti, sillä valmis melodiarakenne mahdollisti dramaturgisten pisteiden hahmottamisen jo ennen soinnutusprosessia.

Jo pelkkä melodia määrittelee teeman tunnelmasävyä melko pitkälle. Tärkein tavoitteeni harmonian säveltämisessä olikin tämän sävyn ylläpitäminen ja dramaturgisen kaaren seuraaminen. Soitusävyissä ja pidemmissä fraasikaarissa on mielestäni havaittavissa paljon haikeita ja suorastaan nostalgisiakin sävyjä. Minulla on tapana nimeätä instrumentaalisävellykseni parhaani mukaan sen perusteella, miltä ne kokonaisuutena kuulostavat ja minkälaisia tuntemuksia ne minussa herättävät. Tässä teoksessa aistin lopulta häilyviä, herkkiä muistoja lapsuusajan unista ja ajatuksista. Teoksen nimi kääntyykin siis merkitykseltään suomeksi ”Lapsuuden unet” eikä ”Lapsuuden unelmat”, joka tulee helposti ensimmäisenä mieleen.

Childhood Dreamsin harmoniaa olen lähestynyt jo sävellysvaiheessa hieman analyttisemmin. Tämä on nähtävissä mm. monissa vahvoissa diatonisissa purkaustehoissa ja niiden sijoittumisessa fraaseihin. Modulaatiot ja ei-funktionaaliset liikkeet ovat myös melko tarkkaan harkittuja ja olenkin mielestäni käyttänyt niitä tässä teemassa melko hillitysti ja tasapainoisesti luoden kuitenkin vaihtelevan ja mielenkiintoisen kokonaisuuden.

## 7.2 Tunnelma itsessään

Musiikista välittyvä tunnelma on luonnollisesti hyvin yksilökohtainen kokemus. Jos olisin halunnut saada työhöni ”aidosti objektiivista dataa” säveltämieni kappaleiden aiheuttamista tunnereaktioista, minun olisi pitänyt suorittaa laajamittaisia haastatteluja, joissa jokainen vastaaja olisi kuunnellut esimerkkiteokset ajan kanssa. Päätin kuitenkin keskittyä työssäni perusteelliseen musiikilliseen analyysiin ja muodostaa siitä saatavan

objektiivisen tulosmateriaalin avulla oman käsitykseni harmonian ja tunnelman yhteyksistä, sillä työn kokonaisuudesta tulee näin huomattavasti selkeämpi ja hyödyllisempi. Näkökulmani on siis tietoisesti subjektiivinen, eikä näitä ajatuksia kuulu ottaa absoluuttisina totuuksina, kenties teoreettista analyysiosuutta lukuun ottamatta.

Olen tullut siihen tulokseen, että tässä työssä kuvatonlainen modaalinen harmonia mahdollistaa todella paljon sellaisten tunnelmien ja draamakaarien välittämistä, joita ei välttämättä tavata juuri ollenkaan tonaalisessa jazzmusiikissa. Tämä johtunee pääasiassa siitä, että tonaalisessa harmoniassa sävymahdollisuudet rajoittuvat usein yhden kiinteän sävellajin sisään, jolloin ”pelivaraa” on luonnollisesti vähemmän. En kuitenkaan tarkoita, että tonaalisuus olisi sävytöntä tai tylsää. Tonaalisessa jazzmusiikissa on vain usein havaittavissa tiettyä ennalta arvattavuutta ja kaavamaisuutta. Modaalisen harmonian varjopuolena taas on, että se vaatii niin säveltäjältä, soittajalta kuin kuulijaltakin huomattavasti enemmän perehtyneisyyttä. Tiedän omien kokeilujenikin perusteella, että erityisesti ei-funktionaalista harmoniatekniikoista voi malttamattomissa käsissä muodostua suoranaisia musiikillisia aseita, jolloin kokonaisuuden eheys ja ymmärrettävyys voivat kadota lähes täysin. Kyseessä on siis esteettisesti melko haastava kirjoitus-tyyli, mutta mielestäni lopputuloksen potentiaalinen palkitsevuus tekee ei-funktionaaliseen harmoniamailmaan perehtymisestä sen arvoista.

Tämän työn ansiosta tein analysoimieni kahden teoksen välillä yhden erityisen merkittävän havainnon: ei-funktionaalisten ja tonaalisten harmonialiikkeiden yhdistäminen tekee lopputuloksesta yllättävän vahvan ja kontrastisen mutta silti loogisen ja ymmärrettävän. Modaalisia ja ei-funktionaalisia harmoniatyökaluja on siis hyvä käyttää apuvälineinä lisäsävyjen luomisessa kokonaisuuksiin, mutta niistä ei kannata tehdä itseisarvoa. Spacetime Paradox on kokonaisuutena hyvin ei-funktionaalinen, ja se edustaakin teoksena lähes äärilaitaa modaalisessa kompleksisuudessa ymmärrettävyytensä puolesta, ainakin omaan makuuni. Childhood Dreams on tonaalisempi teos, mutta sen muotorakenteessa on vahva modaalisen sävyvaihtelun tuoma dramaturginen kaari. Se on siis yleisesti ottaen harmoniakokonaisuudeltaan hieman tasapainoisempi kuin Spacetime Paradox.

## 8 Yhteenveto

Työni painottuu vahvasti melko yksityiskohtaiseen harmonia-analyysiin. Harmonian terävimpien yksityiskohtien yhdistäminen tunnelmallisiin yksityiskohtiin osoittautui lähes mahdottomaksi tehtäväksi, sillä varsinkin nopeat moodiliikkeet hämärtävät sekä tonaliteetin että tunnelman välittymistä hetkellisesti. Analysoitavien teosten yleissävyt tulevat kuitenkin työssä hyvin esille, ja erityisesti sävellysten keskinäisessä vertailussa kokonaiskaaresta välittyvien tunnelmien erot ovat hyvin selviä. Tavoitteissa siis onnistuttiin melko hyvin, vaikka tulososio jäikin jokseenkin suppeaksi. Jo olemassa olevia tuloksia olisi mahdollista syventää mm. perehtymällä musiikin psykologisia vaikutuksia käsittelevään kirjallisuuteen. Työtä voisi kuitenkin laajentaa mahdollisesti hedelmällisemmin analyysimateriaalia kasvattamalla, jolloin datapisteitä olisi enemmän, ja laajempi vertailu olisi mahdollista useampien erilaisten modaalisten harmoniakokonaisuuksien välillä.

On kuitenkin todettava, että pelkkä analyysiosio itsessään voi olla hyödyksi esimerkiksi jazzsävellystä opiskelevalle lukijalle. Esimerkkiteoksissa on paljon harmonista sisältöä ja erilaisia sointusävyjä, ja niiden tarkastelu etenkin samalla AV-tallenteita hyödyntäen (tai vaikkapa sointuja pianolla kokeilemalla) voi olla hyvinkin osaltaan hyödyksi modaaliseen jazzharmoniaan perehtymisessä. Siitä huolimatta täytyy muistaa, että kyseessä on loppujen lopuksi vain yksittäisen säveltäjän näkökulma ja kirjoitustyyli, joten tässä työssä esitetyistä työtavoista ja esteettisistä näkemyksistä ei pidä vetää säännönmukaisia johtopäätöksiä.

Tätä työtä tehdessäni opin itsekin tarkastelemaan harmoniaa hieman eri näkökulmasta, erityisesti yksityiskohtaisimman analyysitason ansiosta. Huomasin myös, että sävellystyylini on jo prosessivaiheessaan hyvin tunnelmalähtöinen, sillä teokset kuulostavat tunnelmallisesti omaan esteettiseen makuuni juuri siltä kuin olen tarkoittanutkin. Laajempien analyysitasojen tulokset tukevat tätä havaintoa myös sävellysteknisten ja musiikillisten seikkojen osalta. Teosten harmoninen materiaali on siis syntynyt pääosin tunnelman ehdoilla.

Modaalisen harmonian ja tunnelman välillä on vahva yhteys. Ei-funktionaalinen harmonia mahdollistaa vahvojen tunnelmien välittämisen, ja eri tekniikoita yhdistämällä saadaan aikaan parhaimmillaan hallittua kontrastisuutta ja draamaa. Tonaalisten ja modaalisten harmoniaailmiöiden yhdistäminen eheyttää kokonaisuutta ja pitää usein punaisen langan kasassa kokonaisuudessa.

## Lähteet

### KIRJALLISET LÄHTEET

Goldstein, Gil 1993. Jazz Composer's Companion. Advance Music.

Lowell, Dick; Pullig, Ken 2003. Arranging For Large Jazz Ensemble. Berklee Press.

Miller, Ron 1996. Modal Jazz Composition & Harmony, Volume 1. Advance Music.

Naus, Wayne 1998. Beyond Functional Harmony. Advance Music.

Nikula, Markku 2010-2011. Teoriaoppituntien opetusmonisteet. Metropolia AMK.

Pease, Ted 2003. Jazz Composition: Theory and Practice. Berklee Press.

### OPPITUNNEILLA OPITTU TIETO

Nikula, Markku 2010-2011. Suulliset tiedonannot teoriaoppitunneilla. Metropolia AMK.



## Liitteet

*Liite 1:* Kooste toisen tason analyysikuviosta (työn lopussa)

*Liite 2:* Partituuri "Spacetime Paradox":

[https://dl.dropboxusercontent.com/u/17563865/vihavainen\\_janne\\_ont\\_liite2.pdf](https://dl.dropboxusercontent.com/u/17563865/vihavainen_janne_ont_liite2.pdf)

Videotallenne: [http://www.youtube.com/watch?v=P\\_nYvEi3Mfl](http://www.youtube.com/watch?v=P_nYvEi3Mfl)

*Liite 3:* Partituuri "Childhood Dreams":

[https://dl.dropboxusercontent.com/u/17563865/vihavainen\\_janne\\_ont\\_liite3.pdf](https://dl.dropboxusercontent.com/u/17563865/vihavainen_janne_ont_liite3.pdf)

Videotallenne: <http://www.youtube.com/watch?v=GBnd06UbuWU>

Liite 1.

Analyysikooste: Spacetime Paradox 1/2

**INTRO**

2 3 4

F/E<sub>b</sub> G<sup>(MA7)</sup>/E<sub>b</sub> F/E<sub>b</sub> E<sub>b</sub>7(ALT) F/E<sub>b</sub> G<sup>(MA7)</sup>/E<sub>b</sub> F/E<sub>b</sub> E<sub>b</sub>7(ALT)

E<sub>b</sub>-LYD. E<sub>b</sub>-LYD.AUG#2 (HARM.MAJ.VI) E<sub>b</sub>-LYD. E<sub>b</sub>-ALT E<sub>b</sub>-LYD. E<sub>b</sub>-LYD.AUG#2 (HARM.MAJ.VI) E<sub>b</sub>-LYD. E<sub>b</sub>-ALT

**A**

5 6 7

F/E<sub>b</sub> G<sup>(MA7)</sup>/E<sub>b</sub> A/E<sub>b</sub> C<sup>#m7</sup>/D E<sub>b</sub>7sus/C B<sup>bm7</sup>/B B/B<sub>b</sub>

E<sub>b</sub>-LYD. E<sub>b</sub>-LYD.AUG#2 (HARM.MAJ.VI) E<sub>b</sub>-ALT D-LYD. C-PHYG. B-LYD. B<sub>b</sub>-PHYG.

8 9

B/A D<sub>b</sub>(MA7)/A E<sub>b</sub>/A B<sup>bmA9</sup> A<sub>m</sub>11(b13) D<sub>m</sub>9(13)

A-LYD. A-LYD.AUG#2 (HARM.MAJ.VI) A-ALT B<sub>b</sub>-ION. A-AEOL. D-DOR.

BRIDGE

10 11 12 13

$Db^{13}sus^4$   $Db^{ma7}(omit\ 3)$   $Db^{13}sus^4$   $Db^{ma7}(omit\ 3)$   $Db^{13}sus^4$   $Db^{ma7}(omit\ 3)$   $Db^{13}sus^4$   $Db^{ma7}(omit\ 3)$   
 Db-MIX. Db-ION. Db-MIX. Db-ION. Db-MIX. Db-ION. Db-MIX. Db-ION.  
 (SOLO CHORUS: Db-OVERT. Db-LYD.AUG. Db-OVERT. Db-LYD.AUG.)

B

14 15 16

$D/C$   $E^{(ma7)}/C$   $F\#/C$   $Bb^{m7}(11)/B$   $C7sus/A$   $G^{m7}(11)/Ab$   $Ab/G$   
 C-LYD. C-LYD.AUG#2 (HARM.MAJ.VI) C-ALT B-LYD. A-PHRYG. Ab-LYD. G-PHRYG.

17 18 19 20

$Ab/Gb$   $F^{m7}$   $E^9sus$   $F^{m7}$   $E^{ma7}b5$   $E^{ma7}b5/Eb$   $D^9sus$   $Bb^{13}sus$   
 Gb-LYD. F-AEOL. E-MIX. F-AEOL. Eb-PHRYG. D-MIX. Bb-MIX.

Analysiskooste: Childhood Dreams 1/2

**(A)**

1 2 3 4

Cm<sup>9</sup> Ab(#11)/C F#/C Cm<sup>9</sup>

C-DOR#4 (HARM.MIN.IV) C-AEOL. C-LOC. C-DOR#4

5 6 7 8

D/Bb Ebma7/Bb Ab13#11(NO3) Gm(ma9)

Bb-ION#5 (HARM.MIN.III) Bb-ION. (Eb-LYD.) Ab-OVERT. G-JAZZ MIN.

**(B)**

9 10 11 12

Dmi Dm/C Gb/Bb Bbm7/Ab A13sus Bbm7/A A13b9

D-JAZZ MIN. D-DOR. Bb-AEOL. (Gb-LYD.) Bb-AEOL. A-MIX. A-PHYG. A-DOM.DIM.

13 14 15 16

Gmi Gm/F Ebma7(#11) Db13sus (N.C.) (Gma7) Eb/A

G-DOR#4 (HARM.MIN.IV) Eb-LYD. Db-MIX. (G-ION) (UNIS. RIFF) A-LOC.

Analyisikooste: Childhood Dreams 2/2



2

17 18 19 20

D/B $\flat$  E $\flat$ MA7/B $\flat$  A $\flat$ 13#11(NO3) G $\flat$ MA9 D $\flat$ MA7/G

B $\flat$ -ION#5 (HARM.MIN.III) B $\flat$ -ION. (E $\flat$ -LYD.) A $\flat$ -OVERT. G-JAZZ MIN. G-LOC.

21 22 23 24

F#13SUS D13SUS GMA7#5 CMA7 B $\flat$ SUS B7

F#-MIX. D-MIX. G-LYD.AUG. C-ION. B-mix $\flat$ 2 (HARM.MIN.V)

25 26 27

A13SUS B $\flat$ MA7/A A $\flat$ /D Gm7/C B $\flat$ 9SUS

A-MIX. A-PHYG. D-LOC. C-AEOL. B $\flat$ -MIX.

28 29 30 31 32 (SOLO CHORUS)

D/C Gm/C A $\flat$ (#11)/C F#/C (D/B $\flat$ )

C-DOR#4 (HARM.MIN.IV) C-AEOL. C-LOC. (B $\flat$ -ION#5)